This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

Digitized by Google

B 1205

Digitized by Google

RICHARD WAGNER'S

LEBEN UND WIRKEN.

FESTGABE

zur

ERÖFFNUNG

der

BAYREUTHER BÜHNEN-FESTSPIELE.

Digitized by Google

Digitized by Google

RICHARD WAGNER'S

73064

LEBEN UND WIRKEN.

In sechs Büchern

dargestellt

von

CARL FR. GLASENAPP.

Erster Band.

Cassel und Leipzig.
Carl Maurer's Verlags-Buchhandlung.
1876.

Digitized by Google

Music
ML
410
.W1
G55
V.1

ALLE RECHTE GEWAHRT.

Digitized by Google

transfer to
Music
12-9-65
V.1.

Sr. Majestät

LUDWIG II.,

König von Bayern

mit

Allerhöchstdessen huldvollster Bewilligung

ehrfurchtvollst zugeeignet.

Relas. recrt. 04-21-33 JWB

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Die von so vielen deutschen Herzen mit freudiger Ueberzeugung als der Markstein einer neuen Kunstepoche begrüssten Festaufführungen dieses August bilden den Höhepunkt von Richard Wagner's nach zwei Seiten hin gerichtetem Streben: dem deutschen Drama eine lebensvolle Basis durch seine Vermählung mit der musikalischen Kunst zu geben, aus deren unerschöpflichen Tiefen es sich in jedem Augenblicke neu beleben soll, und andererseits diesem musikvermählten Drama ein für allemal die Stätte für seine correcte und dadurch erst zu unfehlbarer dramatischer Wirkung gelangende Darstellung zu bereiten. Beide Ziele sind uns in ihrer ganzen Grösse und Herrlichkeit klar und überzeugend erst von demselben Künstler vor Augen geführt, der sein ganzes Leben in unermüdlichem Neuversuchen ihrer Verwirklichung gewidmet hat. Daher bildet das von seinen Freunden seit Jahren ersehnte Fest zugleich die Krone eines Lebens, wie es grösser und edler, dem einmal für recht Erkannten treuer, in der gesammten Künstlergeschichte nie gelebt worden ist. Vor dieser Treue haben sich auch seine Gegner stets gebeugt.

Digitized by Google

Die Missverständnisse aber, denen das kühn auf den Schild erhobene »Kunstwerk der Zukunft« ausgesetzt war, die Angriffe, die es erfuhr, die andauernde Theilnahmlosigkeit, welche die Oeffentlichkeit den Wünschen des Meisters zeigte, sie haben auf dieses Leben manchen Schatten der Entsagung und der Sorge geworfen: wie würde er, der einzelne Künstler, in einer seinem Ideale so fremden und abgeneigten Welt sein Lebenswerk vollenden und das Vollendete würdig zur Darstellung bringen?

Wir danken es ihm, dass ihn der Muth nicht verliess und erfreuen uns des Grossen, das seiner Ausdauer gelungen; wir erkennen aber auch, dass ohne sie die Erfüllung, deren wir geniessen, nicht möglich geworden wäre. Wohl geziemt es sich daher, vom Ziele aus einen Rückblick auf das Gesammtbild dieses Strebens zu werfen. Dass ein heutzutage unternommener Versuch zur biographischen Darstellung der Wirksamkeit Richard Wagner's kein abschliessender sein kann, ist zu ersichtlich, um ausdrücklich hervorgehoben zu werden. Um so mehr empfiehlt der Verfasser seine Arbeit dem Wohlwollen seiner Beurtheiler und aller derer, in deren Macht es liegt, sie zu Ehren des Meisters durch ihre ergänzenden und berichtigenden Mittheilungen zu fördern.

Werde seine bescheidene Festgabe von den Freunden des Meisters willkommen geheissen!

Riga, im Juni 1876.

Digitized by Google

Erstes Buch.

Jugendjahre und Pariser Leiden.

1813—1842.

Ich liebte glühend meine hohe Braut,
Seit ich zum Denken, Fühlen bin erwacht,
Seit mir, was einstens ihre Grösse war,
Erzählte der alten Ruinen Pracht.
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Mein Leben weihte ich einzig nur ihr,
Ihr meine Jugend, meine Manneskraft;
Denn sehen wollt ich sie, die hohe Braut,
Gekrönt als Königin der Welt!

(Rienzi, Act 5 Sc. 2.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Familie Richard Wagner's.

Dunkelheit der weiteren Ahnenreihe. Grossvater und Vater. Dessen bürgerliche Stellung und Vorliebe für das Theater. Friedrich Wagner's Kinder.

In die enge Bahn des bürgerlichen Daseins tritt das Genie, wie ein Komet, der mit weithin strahlendem Ruhmesschweife die Bahn philisterhafter Planeten durchkreuzt. Unberechenbar ist das Woher und Wohin seines eigenen Laufes. Mit Behagen als die höchste Blüte der menschlichen Gesellschaft betrachtet, ist doch sein Verhältniss zu dieser so fragwürdig, die Bande, welche es mit der Mit- und Vorwelt verknüpfen, so verborgen, dass die mit seinen Gaben Behafteten vielmehr eine eigene Species für sich zu bilden scheinen, dass es für den Erzähler seiner Lebensschicksale keine lohnende Aufgabe scheint, seinen Stammbaum zu entwerfen. Hat es denn leibliche Vorfahren, Vater und Mutter, Brüder und Schwestern, wie wir? Oder giebt es vielleicht eine engere Verwandtschaft zwischen den einsam ragenden Häuptern, die sich über die Jahrhunderte hinweg grüssen, als die Gemeinschaft-warmen Blutes, die ein jedes von ihnen an Geschlecht und Sippe bindet? Und doch beunruhigt man immer wieder in ihrer Abgeschiedenheit die müden Vorfahren, nach denen man im Leben nicht gefragt, sobald aus ihrer Asche der Phönix festen Auges den Flug zur Sonne richtet. Verwitterte Familiendocumente, die ihre künftige Bestimmung nicht geahnt, und

Digitized by Google

in sorgloser Hut fast verloren wären, sie steigen nun im Werth und vergleichend spürt das Auge an alten Familienbildern; der Staub, der lange auf alten Kirchenbüchern lag, wird aus träger Ruhe gescheucht und aus ihren vergilbten Spalten tritt die Reihe seiner Ahnen in neubelebtem Zuge hervor und blickt staunend in ein fremdes Jahrhundert, ja selbst die Pathen, die an seiner Wiege standen, reiben sich den Schlaf der Vergessenheit aus den Augen.

Auch wir wollen der Biographensitte folgen, indem wir die philosophische Kritik ihres Grundes oder Ungrundes bei Seite lassen, und selbst für unseren vorläufigen Zweck den Vorfahren des grossen Dichtercomponisten, dessen Name heute alle Welt bewegt, diese Störung nicht ersparen. Was wir zur Zeit über seine Familie wissen, ist nicht viel: gewiss nur, dass sie seit Generationen in Leipzig ansässig war und auch unser Meister, wie die grosse Mehrzahl derer, zu denen wir mit Verehrung aufblicken, mitten aus dem kraftvollen Schosse des Volkes stammt. Die Berufsgattungen und Gewerbe desselben aber mögen sich bis zur sicheren Entscheidung dieses Punktes über die Zunftfahne streiten, der seine Ahnen angehörten. Ob ihre Reihe, wie die Ahnenreihe Göthe's, das Gewicht eines hammerfesten Schmiedes mit der Beweglichkeit eines Ritters von der Scheere ausgleicht oder etwa, gleich der von Haydn auf einen Wagnergesellen zurückführt, der als Vorfahr unseres Künstlers seinen Namen von Berufswegen und nach seiner Hantierung getragen hätte, muss dahingestellt bleiben, und damit auch die Frage, ob der »kühne Wagende«, als welchen ihn seine Berliner Freunde feierten, nicht in jedem Sinne berechtigt wäre, das alte Sonnensymbol, das rollende Rad, das Zeichen rüstigen Vorwärtsstrebens, im Schilde und Wappen zu führen. Auf der anderen Seite ist ungewiss, ob seine oft anstössig gewordene und daher vielleicht das Mass des heutzutage öffentlich Gestatteten überschreitende künstlerische Bedeutung durch den Nachweis eines Cantors oder fürstlichen Trompeters Wagner im sechzehnten Säculum nicht auch dem strengen kritisch-historischen Sinne der Gegenwart gegenüber ihre geschichtliche »Rechtfertigung« findet.

Digitized by Google

Dies Alles sind bis zu weiteren Forschungen der Genealogen offene Fragen. Seine nächsten Vorfahren gehörten jedenfalls nicht dem fahrenden Volke der Künstler, sondern bürgerlich ansässigen Berufsgattungen im städtischen Dienste an. Sein Grossvater, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, war wohlbestallter Thorschreiber der Stadt Leipzig, der nach Amtespflicht Allem, was zu Ross und Wagen durch ihre Thore zog, das unerlässliche: quis? quid? unde? cur? vorlegte. Der alte Wagner war gewiss ein guter sächsischer Patriot, doch konnte ihn dies nicht hindern, dass er mit andern guten Sachsen die Vorliebe zwar nicht für die preussischen Soldaten, wohl aber für ihren grossen König theilte und als ihm in seinem Thorschreiberstübchen ein Sohn geboren wurde, er diesem den Namen des Siegers von Rossbach und Leuthen beilegte. Der junge Friedrich Wagner wuchs heran und vermählte sich um das Jahr 1798 mit einer in noch sehr jugendlichem Alter stehenden Leipzigerin, die zu nichts Geringerem berufen war, als in einer von zahlreicher Nachkommenschaft gesegneten Ehe die Mutter unseres grossen Künstlers zu werden. Als ein verständiger und kluger Mann brachte er es im Dienste der öffentlichen Sicherheit bald bis zum Actuarius der städtischen Polizei; und da er zugleich im Besitze einer verhältnissmässig guten Bildung war, genoss er namentlich auch zur Zeit der französischen Occupation, als einer der wenigen Magistratsbeamten, welche der Sprache der Unterdrücker mächtig waren, in seinem Berufe ein nicht geringes Ansehen. Als Zeugniss dafür kann uns gelten, dass er nicht allein in dringenden Angelegenheiten von den französischen Oberbefehlshabern zu Rathe gezogen, sondern, wie wir weiter erfahren, durch den Befehl des Marschall Davoust selbst mit der Organisirung des Leipziger Polizeiwesens betraut wurde und längere Zeit mit Ehren das Amt eines Polizeichefs der Stadt verwaltete. War somit seine bürgerliche Stellung eine geachtete und ansehnliche, so gereichte ihm doch noch zu grösserer Ehre ein offener Blick, ja eine ausgesprochene Neigung für die Herrlichkeiten der Dichtkunst und vorzüglich des Theaters: den rüstigen Aufschwung, den

Digitized by Google

die deutsche Dichtung vom Messias zum Götz, vom Werther zu den Räubern nahm, hatte er so gut wie irgend ein Deutscher in sächsischen oder aussersächsischen Landen als persönlichstes Erlebniss an sich selbst mit durchgemacht. Die Liebhaberei für das Theater insbesondere lag ohnehin in der Leipziger Luft, was Wunder, dass sie sich auch in seiner Brust regte? Schon seit weiland Gottsched's Ereiferungen gegen Oper und Hanswurst und durch die Verbindung des Leipziger Professors mit der Neuberin zur Herstellung eines »regelrechten« Repertoires war ja der Sinn des Publikums für die Kunst der Bühne in Anspruch genommen worden; hier machte Lessing seine ersten theatralischen Studien und dichtete seine frühesten Lustspiele im Gottschedischen Stil; hier zwängte der junge Göthe sein lebensvoll gedachtes Sittenbild »die Mitschuldigen« noch in die Uniform des Gottschedischen Alexandriners. Noch während der Leipziger Studienzeit des jungen Frankfurter Poeten war aber auch schon das spätere Stadttheater entstanden, das ein wohlweiser Rath zwei Jahre vor der Vermählung Friedrich Wagner's der Wittwe des Erbauers abkaufte, um ihm durch wiederholte Anbauten verschiedenen Datums zu unförmlicher Gestalt und Länge zu verhelfen. In diesem Kunsttempel ergötzte die Leipziger um die Wende des Jahrhunderts die wohlbekannte Seconda'sche Truppe, mit deren beliebtesten Mitgliedern auch der Polizeiactuarius Wagner gern verkehrte; den Thespiskarren lenkte Franz Seconda, während sein Bruder Joseph, der in der benachbarten Residenz Unternehmer der italienischen Oper geworden war, den ersten Versuch zu ihrer Umgestaltung in ein deutsches Singspiel machte und beide Brüder nun in der Weise abwechselten, dass das Schauspiel in Leipzig, die Oper in Dresden und umgekehrt spielte. Hier erlebte denn auch der Dichter der Jungfrau von Orleans den Triumph, dass der schlichte Leipziger Bürger seinen von dem herzoglichen Freunde in seiner Bühnenwirksamkeit angezweifelten Werke die jubelndste Aufnahme bereitete und den auf der Durchreise anwesenden Autor mit den erhebendsten Beifallsgrüssen empfing. Auch Friedrich Wagner befand sich mit seiner

Digitized by Google

jungen Gemahlin unter der Zuschauermenge, die gleich nach dem Schlusse des ersten Aufzuges den Dichter mit begeisterten Zurufen grüsste, er stand in den Reihen, die ihm bei seinem Austritt aus dem Theater ehrfurchtsvoll mit entblössten Häuptern eine Gasse öffneten und lange galt die erste Aufführung der Jungfrau im Wagner'schen Hause als ein Ereigniss und der 18. September 1801 als ein denkwürdiges Datum. Da es aber derweil in Leipzig noch kein stehendes Theater gab — das erste solche eröffnete Küstner erst 1817 — so musste der theaterliebende Leipziger seine Zuflucht oft zu Aushülfsmitteln nehmen. Auch Vater Wagner betrat daher als dichtungs- und bühnenfreundlicher Mann mitunter selbst die Bühne, wenn auch nur eines Dilettanten-Theaters. Das Hauptlocal für diese Art der Kunstpflege, an welcher sich die Intelligenz von Klein Paris mit Eifer betheiligte, befand sich im Thows'schen Hause zunächst dem Auerbach'schen Keller und war vom König eigens zu diesem Behufe gemiethet worden. Friedrich August war ein Freund solcher Belustigungen, und wenn er die Stadt besuchte, gab es regelmässig Dilletanten-Vorstellungen, an denen auch die Prinzen Anton und Max grosses Gefallen fanden. Bei solchen Gelegenheiten traten Lembert und Gubitz, auch Ludwig Geyer, Richard Wagner's nachmaliger Stiefvater wiederholt auf und auch Friedrich Wagner betrat hier die Bretter unter anderm in Göthe's Mitschuldigen.

Aus seiner Ehe entsprangen drei Söhne und vier Töchter, in denen allen die väterliche Neigung zur dramatischen Kunst sich schon frühzeitig regte. Sein Erstgeborner, Albert Wagner (geb. 1799), ist der bekannte Berliner Regisseur, der in vielen Stücken mit seinem grossen jüngeren Bruder die auffallendste Aehnlichkeit hatte. Schon früh ging er zum Theater und wirkte zunächst an der kleineren Bühne zu Würzburg als verdienstlicher Sänger und Schauspieler, später in Dresden, endlich in Berlin als Regisseur thätig, verlebte er seine letzten Lebensjahre als rüstiger Greis in Pension und starb am 31. October 1874 an dem Orte seiner letzten langjährigen Wirksamkeit. Von seinen beiden Töchtern, Johanna und Franziska, die sich

Digitized by Google

beide der Bühne widmeten, ist die erstere zu hoher Berühmtheit gelangt: Johanna Wagner, verehelichte Jachman, galt lange als eine der berufensten Nachfolgerinnen der grossen Schröder-Devrient und ihre ruhmvolle Thätigkeit am Berliner Hoftheater ist in noch zu frischem Andenken, als dass wir dasselbe hier zu erneuern brauchten. Friedrich Wagner's zweiter Sohn, Julius, ergriff das Goldarbeitergewerbe; sein Todesjahr ist uns unbekannt geblieben. Die Entwickelung seines dritten und jüngsten Sohnes aber, Wilhelm Richard, sollte der Vater auch nicht einmal in ihren Anfängen erleben. Auch die älteste Tochter Friedrich Wagner's, Rosalie, gehörte längere Zeit der Leipziger Bühne an, an der sie zuletzt erste Liebhaberin war. Sie besass eine glückliche dramatische und theatralische Begabung, die ihre Darstellungen häufig durch eine feine Auffassung vor denen bedeutender Rivalinnen auszeichnete. Als die Schröder-Devrient noch in den ersten Jahren ihrer künstlerischen Laufbahn (1824), noch als Wilhelmine Schröder, in Leipzig als Preziosa gastirte, wurde ihre Darstellung diejenige ihrer Vorgängerin in dieser Rolle, Rosalie Wagner, von der Kritik vorgezogen, da sie z. B. bei dem Improvisationsstücke die innere Bewegung, das Ringen mit dem prophetischen Geiste noch mehr zu veranschaulichen wusste. Ihre Darstellung des Gretchens im Faust fand an Laube ihren Lobredner, besonders in der Wahnsinnsscene. »Ich habe das Gretchen nie mit so intensiver Kraft der Empfindung spielen sehen«, schrieb dieser. »Es ist mir hier zum ersten Male beim Ausbruche von Gretchens Wahnsinn kalt bis in's Mark gedrungen und ich habe bald eingesehen, woran es liegt. Die meisten Schauspielerinen schrauben den Wahnsinn zum Pathos, zur Unnatur hinauf, sie sprechen ihn hohl, gespensterhaft. *Demoiselle* Wagner sprach ihn mit derselben Stimme, mit der sie kurz zuvor ihre Liebesgedanken gesprochen; dieser grauenhafte Gegensatz brachte die grösste Wirkung hervor. Ich meinte einen Augenblick, dieser übermenschliche Schmerz gehöre nicht mehr in das Gebiet der Kunst und wenn der Wahnsinn so ergreifend dargestellt werden könnte, dürften die Dichter ihn nicht mehr schreiben.« Im Jahre 1836

Digitized by Google

reichte die Künstlerin dem jungen Leipziger Privatdocenten Dr. Gotthard Oswald Marbach ihre Hand, doch wurde dieser glückliche Ehebund schon im folgenden Jahre durch ihren Tod gelöst. Von den übrigen drei Töchtern Wagner's nahmen zwei bei ihrer Verheirathung den Namen Brockhaus an, indem Louise die Gattin des bekannten Buchhändlers Friedrich Brockhaus, Ottilie Wagner die seines jüngeren Bruders, des gelehrten Leipziger Sanskrit-Professors und Uebersetzers des Somadeva, Hermann Brockhaus, wurde; die jüngste Schwester, Clara Wagner, eine Zeit lang Sängerin, zog sich zugleich mit ihrem Gemahl, dem Baritonisten, späteren Kaufmann Wolfram in Chemnitz, von der Bühne zurück.

Dieser Vorausblick auf die Nebenlinien des Wagner'schen Hauses in absteigender Richtung kann uns für unseren diesmaligen Zweck genügen. Mag er uns doch durch einen Rückschluss auch über Natur und Character der Eltern Wagner's belehren und der Boden, aus dem ein mächtiger und früchtereicher Baum hervorwächst, ist ja für seine Art und Entwickelung bedeutsam genug, um auch ihm einige Aufmerkkeit zu schenken, die wir nun den gewogenen Leser mit um so ungestörterer Theilnahme der Geschichte unseres Künstlers selbst zu gewähren einladen.

Digitized by Google

II.

Früheste Schicksale.

Zeitverhältnisse bei Richard Wagner's Geburt. Friedrich Wagner's Tod. Stiefvater Ludwig Geyer. Charakteristik desselben. „Der Bethlehemitische Kindermord.“ Anekdote über Geyer. Was soll der Knabe werden? Richard verliert seinen zweiten Vater durch den Tod.

Zur Zeit der Geburt Wilhelm Richard Wagner's wohnte sein Vater in dem alten Hause Brühl 88, das heute nach links und rechts von vierstöckigen Gebäuden jüngeren Ausbaus überragt, über der breiten Thür, die in den Flur führt, den würdigen Hüter, nach dem es seinen Namen »der weisse und rothe Löwe« trägt, zwischen seinem ersten und zweiten Stock auf weisser Marmorplatte in zierlich ausgeführter Majuskel die Erinnerung dieses Ereignisses bewahrt. Der erste Schrei, mit dem der jüngste Spross des Polizeiactuarius Wagner die Welt begrüsste, die ihm eine Künstlerlaufbahn, reich an Triumphen, aber auch an Wechsel und Sorgen zu bieten im Begriff war, geschah am 22. Mai 1813: zum Sonntagskinde fehlten ihm freilich einige Stunden, dafür genoss seine Geburt der guten Auspicien des Wochentages, an welchem einst der Herr bei Betrachtung seiner Werke gewahr ward, dass »Alles gut war.« Man hat wiederholt darauf Gewicht gelegt, dass das Geburtsjahr Wagner's zugleich das Friedrich Hebbel's sei, der gleich ihm seine dichterische Kraft an dem Nibelungenstoffe messen sollte und zugleich das jenes

Digitized by Google

merkwürdigen poetischen und musikalischen Talents, des Dichters und Componisten der Oper »Romeo«, Otto Ludwig (der übrigens für die Tendenzen Wagner's sehr wenig Verständniss bewiesen), sowie endlich des früher verstorbenen Georg Büchner. »Das Kraftjahr brachte eine neue kräftige Dichtergeneration,« sagte z. B. Ludwig Eckardt in seinen Wandervorträgen. Keinem der Genannten aber war es beschieden, der deutschen dramatischen Kunst die entscheidende Richtung zu geben, in der sich das dramatische Kunstwerk aus der Sphäre des Bürgerlichen und Historischen in eine freiere und höhere Region hätte schwingen können — trotz ihrer unleugbar hohen dichterischen Begabung, der bei allen dreien eine gewisse Gewaltsamkeit ihres Naturells Abbruch that, während insbesondere Hebbel mehr von der Blässe des Gedankens angekränkelt war, als dem Dramatiker gut ist.

Sollen wir aber doch die Geburt unseres Künstlers im Lichte eines historischen Zusammenhanges betrachten, so muss es beziehungsvoller erscheinen, dass das Jahr 1813 eben wirklich das »Kraftjahr,« nämlich das der grossen patriotischen Erhebung ist, welche den Druck der Fremdherrschaft nun nicht mehr mit verhohlenem Grolle zu tragen gesonnen war, sondern sich ermannte, ihr lästiges Joch in blutigen Schlachten abzuschütteln. Der Aufruf des preussischen Königs an Volk und Heer hatte alle Herzen entflammt, allgemeine Begeisterung wachgerufen, allgemeinen Zudrang unter die Fahne der Freiheit veranlasst. Noch einmal gelang es dem französischen Usurpator, mit einem neuen Heere auf Deutschland's Boden festen Fuss zu fassen, aber Schlag auf Schlag bewiesen die deutschen Streiter, dass ein neuer Geist über sie gekommen war. Als die Sonne des 22. Mai aufging, hatte das Heer der Verbündeten schon die Bluttaufe von Möckern erhalten und der Kanonendonner von Grossgörschen und Bautzen war noch nicht verhallt. Und nur näher und näher um die Vaterstadt zog sich das laute Treiben des Krieges zusammen. Dem combinirenden Scharfsinn eines musikalischen Fachgelehrten stellen wir es zur Aufgabe, zwischen dem Kriegslärm der Befreiungsschlachten und der dem Tondichter oft genug vorgeworfenen

Digitized by Google

geräuschvollen Instrumentation einen Zusammenhang von Ursache und Wirkung zu erkennen, über den wir uns des Urtheils enthalten. Es kamen die Octobertage und während die sächsische Erde unter dem Donner von tausend Geschützen erdröhnte, spielte sich der letzte Akt des grossen Freiheitskampfes auf den Ebenen von Leipzig dicht an der Wiege des Knaben ab. Ein dreitägiger blutiger Kampf in seiner nächsten Nähe, ein Sturm auf die Stadt von drei Seiten, das Krachen der Granaten und Feuerlärm im Brühl, endlich aber die Erlösung des Vaterlandes von welschem Zwange, das waren die Erlebnisse des Kindes in den ersten Monaten seines Daseins und mit der Milch der an seiner Wiege um das Vaterland sorgenden und über seine Rettung jauchzenden Mutter sog es die Anhänglichkeit an dasselbe ein, die den Künstler nie verliess und aus der Fremde immer wieder zur Heimath zurückzog.

Aber der Monat der Völkerschlacht gewann für den jungen Richard noch eine andere Bedeutung. Vielleicht in Folge des Kampfes, während dessen in der Stadt Alles voll von Verwundeten und Todten gelegen hatte, brach in Leipzig ein epidemisches Nervenfieber aus, dem unter zahlreichen anderen Opfern, trotz der treuen Pflege seiner Gattin auch Vater Wagner erlag. So ward Richard schon in seiner frühesten Kindheit, im Alter von fünf Monaten, vaterlos. Mit dem Tode des Vaters aber war die Familie ohne Stütze und Versorger; ihre Erhaltung ruhte nun ganz auf den Schultern der Mutter, da auch der älteste Sohn, Albert, erst vierzehn Jahre alt war. Frau Wagner stand noch im besten Alter, es gebrach ihr weder an Arbeitsamkeit noch an Thatkraft, noch selbst an geistiger Begabung; gleichwohl musste ihr die Aufgabe der Erziehung ihres vielhäuptigen Nachwuchses schwer fallen, denn Privatvermögen besass sie nicht und die Pension, die sie vom Staate erhielt, war gering.

Zwei Jahre später vermählte sie sich daher von Neuem und zwar mit dem schon genannten Schauspieler Ludwig Geyer. Dieser war früher eines der besten Mitglieder der Seconda'schen Gesellschaft gewesen und hatte sich als solches

Digitized by Google

beim Leipziger Publikum die grösste Beliebtheit erworben. Um diese Zeit (1815) gehörte er dem Verbande des königlich sächsischen Hoftheaters zu Dresden an und die Vermählung der Mutter mit Geyer hatte denn auch die Uebersiedelung der Wagner'schen Familie nach der Residenz zur Folge. Geyer war nach den Berichten seiner Zeitgenossen nicht allein ein verdienstlicher Schauspieler; er dilettirte auch nicht ungeschickt im Portraitmalen, und hatte sich als dramatischer Schriftsteller mit Erfolg versucht. Am meisten Glück machte unter seinen Lustspielen der »Bethlehemitische Kindermord.« Der Held des zweiactigen Stückes ist der Maler Klaus, ein Künstler von harmloser und anspruchsloser Natur, der an nichts denkt, als an seine Kunst und, den Trost der Muse im Herzen, nichts mit mehr Gleichmuth und Gelassenheit zu ertragen gewohnt ist, als des Lebens Mängel und Nöthe. Nicht soweit in der Resignation auf irdisches Behagen und materielles Glück hat es seine Frau gebracht; dass zu Mittag Gäste in Aussicht sind und kein Fünfgroschenstück im Hause, bringt sie in Verzweiflung, während es den Maler wenig kümmert. Charakteristisch ist das naiv-loyale Verhältniss zwischen Künstler und Gönner, wenn zum Schluss der »Graf,« der übrigens nicht ermangelt, eine hübsche Schauspielerin als seine Braut vorzustellen, wie ein höheres Wesen als rettender Deus ex machina erscheint, um dem armen Maler nicht allein aus der augenblicklichen Verlegenheit, sondern auch in das gelobte Land Italien zu verhelfen. Die Vorstudien zu diesem Stücke, dessen versöhnlicher Humor an Göthe's »Künstlers Erdenwallen« erinnert, während seine komischen Situationen nach Erfindung und Durchführung das Niveau des gewöhnlichen bürgerlichen Lustspiels nicht überschreiten, mochte sich Geyer aus der Erfahrung eines damals knapp besoldeten königl. säschs. Hofschauspielers gewonnen haben und die Familie von sieben Kindern, die er sich nun erheirathet hatte, konnte seine Situation nicht erleichtern.

Geyer, der in Dresden seine feste Anstellung hatte, kehrte gleichwohl, besonders seit Beginn der Küstner'schen Aera, gastspielweise zu dem Schauplatze seiner früheren Thätigkeit,

Digitized by Google

nach Leipzig zurück und wurde dann stets mit grossem Beifall aufgenommen. Von einem dieser Gastspiele im alten Leipziger Stadttheater weiss uns Genast eine Anekdote zu berichten, die sich an einem Augustabende des Jahres 1818 zutrug und uns keinerlei Zweifel an der sonstigen taktvollen Bescheidenheit des wackeren Künstlers aufkommen lassen soll. Man gab den »Don Carlos« und Geyer spielte den König Philipp. Wegen seiner früheren Beziehungen zum Leipziger Publikum empfing ihn dieses bei seinem Auftreten auch diesmal mit lebhaftem Applaus. Diese Auszeichnung liess ihn vergessen, wen er in diesem Augenblick vorstellte, zur unrechten Zeit trat ihm das Herz auf die Zunge. Er trat bis an die Lampen vor und hielt eine lange Rede des Dankes an das Publikum, der man anhörte, dass sie augenblickliche Eingebung war; trat dann wieder zurück und sagte: »So allein, Madame?« Genast spielte den Alba und der geistreiche, aber sehr sarkastische Regisseur W. A. Wohlbrück, der, und wenn es seinen besten Freund betroffen hätte, nie einen Witz unterdrücken konnte, stand als Domingo an seiner Seite und flüsterte ihm zu: »Da ist eben der König Philipp zum Geyer gegangen.« Sobald Geyer seinem Dankbarkeitsgefühle Luft gemacht hatte, empfand keiner die Folgen seines Benehmens bitterer, als er selbst. Es hatte ihn für den ganzen Abend ausser Fassung gebracht, so dass seine Leistung nur eine mittelmässige war und er darum nach dieser Rolle sein Gastspiel abbrach. Schon im folgenden Jahre aber fand er Gelegenheit, die Scharte wieder auszuwetzen, indem er im Winter 1819 ein neues, erfolggekröntes Gastspiel in Leipzig begann, und gerne vergass das Publikum dem tüchtigen Künstler die unzeitige Aufwallung seiner Anhänglichkeit an den Ort seiner langjährigen Thätigkeit.

Aus der Ehe Geyer's mit Wagner's Mutter entstammte noch eine Tochter, Cäcilie, später verehelichte Avenarius. Gegen seine Stiefkinder erfasste er seine Pflichten sehr gewissenhaft. Soweit ihm indess daran gelegen sein musste, Neigung und Fähigkeit derselben zu einem Berufe zu erforschen, mochte ihm Richard die grössten Schwierigkeiten

Digitized by Google

machen. Ein Talent, das der Vater in der Anlage bei sich vorhanden sieht, sucht er in seinem Sohne zu pflegen, in der Hoffnung, dieser werde verwirklichen, was ihm selbst nicht gelungen. Wie erwähnt, war nun Geyer nicht allein Schauspieler und dramatischer Dichter, sondern auch Maler. Auch Richard sollte Maler werden. Allein die Erlernung der Technik des Zeichnens fand den Knaben sehr widerwillig und schreckte ihn schnell ab, so dass er sich darin sehr ungeschickt erwies. Anders, als z. B. Weber, der in seinen Entwickelungsjahren seine Zeit zwischen Musik und Malerei theilte und selbst die Radirnadel zu führen wusste, bis unwillkürlich die Musik, wie er in seiner Selbstbiographie erzählt, ihm fast unbewusst die Schwesterkunst verdrängte. Aber auch mit der Musik ging es bei dem Knaben keineswegs so glatt, dass seine Bestimmung für dieselbe schon früh zu erkennen gewesen wäre und als musikalisches Wunderkind erwies er sich ganz und gar nicht. Es sollte Geyer indess nicht vergönnt sein, mit vorsorglicher Theilnahme über den Conflicten zu wachen, die dem Knaben mit vorrückendem Alter bevorstanden, als er sich nach einem Berufe umsah. Denn schon im Alter von sieben Jahren verlor Richard seinen zweiten Vater. Kurz vor dem Tode Geyer's hatte er »Ueb' immer Treu und Redlichkeit« und den damals ganz neuen Jungfernkranz auf dem Klavier spielen gelernt: einen Tag vor seinem Tode musste er ihm beides im Nebenzimmer vorspielen. Mit schwacher Stimme hörte er ihn da zu seiner Mutter sagen: »Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?« Am frühen Morgen, als er gestorben war, trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder etwas und zu Richard sagte sie: »Aus dir hat er etwas machen wollen.« Und nun wusste der Knabe, es würde etwas aus ihm werden.

Digitized by Google

III.

Dresdener Jugend-Eindrücke.

Eisleben. Der Kreuzschüler. Früheste dichterische Versuche. Weber und der Freischütz. Komödienspiel auf der Stube. Bekanntschaft mit Shakespeare und das grosse Trauerspiel.

Geyer war dahingegangen, ehe er den Knaben nach seinem väterlichen Wunsche in eine bestimmte Bahn gelenkt oder auch nur eine sichere Neigung für einen Lebensberuf in ihm zu erkennen vermocht hätte. Vorübergehend wurde Richard im Jahre 1822 einem Bruder des verstorbenen Stiefvaters, seinem Oheim Geyer in Eisleben zur Erziehung übergeben. Als er sein neuntes Jahr erreicht hatte, musste ernstlich an seine Schulbildung gedacht werden und da er studiren wollte, kam er auf die Dresdener Kreuzschule. Beschäftigung mit Musik kam dagegen für ihn nicht in Frage; zwei seiner Schwestern lernten gut Klavier spielen; er hörte ihnen zu, ohne selbst Unterricht auf diesem Instrumente zu erhalten. Ein Hauslehrer, der ihm den Cornelius Nepos explicirte, musste ihm endlich auch Klavierstunden geben. Aber auch hier stellte sich bald ein durch sein Interesse an der Musik nicht geminderte Abneigung gegen das Erlernen des blos Technischen ein. Kaum war er über die ersten Fingerübungen hinaus, so studirte er sich heimlich, ja zuerst ohne Noten,

Digitized by Google

die Ouverture zu dem von ihm über Alles verehrten Freischütz ein. Sein Lehrer hörte das einmal und sagte: aus ihm würde nichts. Gerade wie dem achtjährigen Weber sein Vater während des Musikunterrichts voll Unmuth zurief: »Karl, du wirst vielleicht alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr!« Welche Bedeutung übrigens gerade der Freischütz für die musikalische Entwickelung des Knaben hatte, darauf einzugehen, werden wir gleich Anlass haben; einstweilen haben wir den nunmehrigen Kreuzschüler auf der mit Eifer eingeschlagenen Bahn der Wissenschaften zu begleiten. War doch die Beschäftigung mit Musik vorläufig noch Nebensache für ihn, da sein Hauptinteresse sich auf seine Schulstudien wandte.

Es mag nicht leicht einen für das Alterthum und seine Grösse begeisterteren Knaben gegeben haben, als den jungen Kreuzschüler Richard Wagner. Vorzüglich das griechische Alterthum zog ihn an: seinen feurigen Geist fesselte die griechische Geschichte, die Thaten der freiheitsliebenden Kämpfer in den Perserschlachten; seine empfängliche Einbildungskraft erfüllten die Bilder der griechischen Mythologie: der zürnende Achilles und die wunderbaren Abenteuer des heimkehrenden Odysseus, des Herakles kräftige Heldengestalt und die ernsteren Züge der düsteren Oedipussage; kein Wunder, dass demnächst die Sprache des Volkes, dem diese Geschichte, dieser Mythus gehörte, ihm so unwiderstehlich wurde, dass der Zug zu ihr ihn das Lateinische im Verlauf seiner Studien oft fast disciplinwidrig umgehen liess. Auch als Dichter versuchte er sich schon früh. Bei dem Tode eines Mitschülers wurde die Aufgabe gestellt, auf diesen Trauerfall ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden. Den Preis erhielt das Gedicht Richard's und nachdem er vielen Schwulst daraus entfernt hatte, genoss er den frühzeitigen Stolz, sich gedruckt zu sehen. Elf Jahre alt, fasste er den Entschluss: Dichter zu werden. Er entwarf Trauerspiele nach dem Vorbilde der Griechen. Freilich noch ohne deren unmittelbaren Kenntniss, als Muster mussten ihm die Tragödien des sächsischen Dichters Johann August Apel dienen,

Digitized by Google

die griechische Stoffe behandelten (Polyïdos, Tragödie, Lpz. 1805. Die Aitolier, Tragödie, Dresden 1806. Kalirrhoë, Lpz. 1807). Schwächlich und den griechischen Dichtern nicht ähnlicher, als Kotzebue's »Kreuzfahrer« der »Braut von Messina« oder der »Maria Stuart,« dienten sie dennoch der jugendlich willigen Phantasie als vorläufiger Ersatz für ihre edleren Vorbilder, deren Kenntniss einer reiferen Zukunft vorbehalten war.

Aber noch von ganz anderer Seite her sollten die in Dresden verbrachten Kinderjahre auf den Knaben wirken. Hier erhielt er den ersten lebhaften musikalischen Impuls. Trotz einer ernst wissenschaftlichen Erziehung war er von Jugend an in steter Berührung mit dem Theater gewesen, dem sich zwei seiner Geschwister — Albert und Rosalie — schon früh als Lebensberuf gewidmet hatten. Diese erste Jugend aber fiel in die letzten Lebensjahre Karl Maria von Weber's, welcher in Dresden wirksam war und daselbst seine Opern aufführte. Seine ersten Eindrücke von der Musik erhielt Wagner von diesem Meister, dessen Weisen ihn mit schwärmerischem Ernste erfüllten, dessen Persönlichkeit ihn enthusiastisch fascinirte. Seit 1817 hatte Weber die Stellung als königlich sächsischer Kapellmeister in Dresden inne, für welche er zur Neubegründung der deutschen Oper berufen war. Hier sollte er die Hauptthätigkeit seines Lebens entfalten. Aber der Boden war seinem Unternehmen nicht günstig: mehr als an anderen Orten war in Dresden die italienische Oper das verwöhnte Schosskind eines zopfigen Hofes und so fehlte der auf den Wunsch des grossen Publikums in das Leben gerufenen deutschen Oper die in einer Residenz schwer zu entbehrende Theilnahme und Gunst des Adels und der vornehmen Gesellschaft. Zudem übernahm Weber die Einrichtung der deutschen Oper noch unter Mitwirkung des gleichen Personals des Schau- und Singspiels. Daher wurde, was er mit Aufgebot aller Mühe aus den geringen Mitteln zum Besten der Oper erwirkte, oft noch so angesehen, als geschehe es zum »Untergang des Schauspiels.« Seit Ludwig Tieck Mitglied der Dresdener

Digitized by Google

Schauspieldirektion war, wurde Weber's Stellung nicht gebessert, denn der Dramaturg Tiek und der Capellmeister Weber sahen einander fast als Gegner an, da Oper und Schauspiel fast auf ihre gegenseitige Beeinträchtigung angewiesen waren. Ebenso lebhaft war der Antagonismus, der von der italienischen Oper gegen den deutschen Musiker ausging. Unter dem Schutze des einflussreichen Kabinetsministers v. Einsiedel bildeten der Kapellmeister der italienischen Oper Morlacchi und der Concertmeister Polledro eine förmliche Partei gegen ihn. In diese mühevolle Zeit fällt die Ausführung und Vollendung des Freischütz. Bezeichnend für Weber's Stellung in Dresden ist der Umstand, dass derselbe in Berlin und Wien früher zur Aufführung gelangte als an dem Orte selbst, wo der Meister wirkte. Als der junge Richard seinem sterbenden Vater den Jungfernkranz vorspielte, hatte die Dresdener Aufführung des Freischütz noch nicht stattgefunden. Sie geschah erst, nachdem er auch in Wien, wo eine ganz junge Künstlerin — Wilhelmine Schröder — die Agathe sang, gegen zwanzig Male wiederholt worden war. Als sie aber, am 26. Januar 1822, erfolgte, kannte der Enthusiasmus in Dresden keine Grenzen; zur ersten Aufführung wurde dem Meister ein mit Gedichten behängter Lorbeerbaum über das Parterre herangeschoben und an das Dirigentenpult gestellt. Wohl erhob sich Tieck's warnende Stimme: der Freischütz sei das unmusikalischste Getöse, das je über die Bühne getobt sei, aber in dem allgemeinen Jubel ging sie spurlos unter. Wagner selbst schildert den allgewaltigen Eindruck, den der Freischütz in Deutschland machte: »In der Bewunderung der Klänge dieser reinen und tiefen Elegie vereinigten sich Weber's Landsleute von Norden und Süden, von dem Anhänger der Kritik der reinen Vernunft Kant's bis zu den Lesern des Wiener Modé-Journals. Es lallte der Berliner Philosoph: »Wir winden dir den Jungfernkranz,« der Polizeimeister wiederholte mit Begeisterung: »Durch die Wälder, durch die Auen,« während der Hoflakey mit heiserer Stimme: »Was gleicht wohl auf Erden« sang; und ich erinnere mich als Kind auf einen recht diabolischen Ausdruck in Stimme

Digitized by Google

und Geberde für den gehörigen rauhen Vortrag des: »Hier im ird'schen Jammerthal« studirt zu haben. Der österreichische Grenadier marschirte nach dem Jägerchor, Fürst Metternich tanzte nach dem Ländler der böhmischen Bauern und die Jenaer Studenten sangen ihren Professoren den Spottchor vor. Die verschiedenen Richtungen des politischen Lebens trafen hier in einem Punkte zusammen: von einem Ende Deutschlands zum anderen wurde der Freischütz gehört, gesungen und getanzt.«

Und der Eindruck, den dieses Werk auf den empfänglichen Sinn des Knaben machte? Nichts gefiel ihm so, wie der Freischütz und auf dieses Werk richtete sich der ganze Enthusiasmus, dessen ein Knabe von lebhaftem Temperamente fähig ist. Auch auf die Person Weber's übertrug sich seine Verehrung. Wenn Weber aus den Proben kam, musste er an dem Wagner'schen Hause vorüber. Dann betrachtete ihn Richard mit heiliger Scheu. Schon haben wir gesehen, wie er sich gleich nach Ueberwindung der ersten Fingerübungen am Klaviere heimlich die Ouverture zum Freischütz einübte und sich dadurch die Unzufriedenheit seines Lehrers zuzog. Nun spielte er nur noch für sich und gab seinem Lehrer den Abschied, nichts wie Ouverturen und wie er selbst sagt, »mit dem gräulichsten Fingersatze.« Da es ihm nicht möglich war, eine Passage rein zu spielen, bekam er einen grossen Abscheu vor allen Läufen. Von Mozart fand nur die Ouverture zur »Zauberflöte« Gnade vor seinen Augen; am »Don Juan« schreckte ihn der italienische Text ab, der ihm läppisch vorkam. So hatte ein lebhaftes, wenn auch vorläufig noch kindlich regelloses Interesse an der Musik seinen Ausgangspunkt von Weber's Freischütz genommen.

Ob auch die wenige Jahre später vollendete Euryanthe, deren erste Aufführung in Dresden im März 1824 mit der Schröder-Devrient in der Titelrolle stattfand, den Knaben zu ihrem schwierigeren Verständnisse reif genug gefunden habe, können wir nicht berichten, kaum, ob er das Werk schon in dieser Periode kennen gelernt. Um dieselbe Zeit erhielt Weber von London aus die Einladung zur Composition

Digitized by Google

seines »Oberon«, zwei Jahre später begab er sich dorthin. Wir wissen, dass die Aufnahme seines Werkes daselbst zwar eine günstige, zum Theil enthusiastische war, dass ihm jedoch auch schmerzliche Erfahrungen nicht erspart blieben. Eine Krankheit, zu der die Anstrengungen und Kämpfe der Dresdener Jahre den Keim gelegt, hatte er schon nach London mitgebracht: sie rieb seinen schwächlichen Körper schnell auf und der Morgen des 5. Juni 1826 fand ihn entseelt auf seinem Lager. Sein Tod im fernen, fremden Lande erfüllte Wagner's kindliches Herz mit Schmerz und Grauen. Von Beethoven erfuhr er bald darauf zuerst, als man ihm von seinem Tode (März 1827) erzählte. Gleichsam angezogen von der räthselhaften Nachricht seines Sterbens, wünschte der Knabe auch seine Musik kennen zu lernen, ein Wunsch, der ihm nicht lange unerfüllt bleiben sollte, wenn auch nicht während seines Dresdener Aufenthalts.

Hier in Dresden zog ihn auch das lebhaft erregte Interesse für die Musik und das Theater nicht von einer eifrigen Beschäftigung mit den Schulwissenschaften ab und er galt auf der Schule für »einen guten Kopf in litteris.« Schon in Tertia schloss er mit dem Homer gute Freundschaft und übersetzte mit Eifer die ersten zwölf Bücher der Odyssee. Ja sein feuriger Drang trug ihm die besondere Zuneigung seines Lieblingslehrers, des Dr. Sillig ein, der in dem tüchtigen und talentvollen Schüler mit Bestimmtheit den künftigen Philologen zu erkennen glaubte und ihn zu weiterem Streben ermunterte. Einmal lernte er auch Englisch und aus keinem anderen Grunde, als um Shakespeare genau kennen zu lernen. Als ein »Wunderkind« freilich erschien er auch jetzt nicht: mechanische Fertigkeiten wurden nie an ihm ausgebildet, auch spürte er dazu nicht den mindesten Trieb. »Neigung zum Komödienspiel empfand ich,« sagte er einmal über seine Jugend, »und befriedigte sie auch bei mir auf der Stube; auffallend war dabei mein Widerwille, selbst zum Theater zu gehn,« wozu er doch in der nächsten Familienumgebung Vorbild und Beispiel fand. Aber »kindische Eindrücke, die ich vom classischen Alterthum und dem Ernst der Antike,

Digitized by Google

soweit sie mir auf dem Gymnasium bekannt wurden, empfangen hatte, mögen mir eine gewisse Verachtung, ja eine Abscheu vor dem geschminkten Komödiantenthum beigebracht haben.« Schon früh also brachte die ernste Auffassung des Knaben ihn in einen Conflict mit sich selbst und das Theater und die theatralische Kunst übten zugleich eine anziehende und abstossende Kraft auf ihn aus. War das »Komödiantenthum« ihm vorläufig auch nur erst noch im Schimmer der Lampen und trotz der nahen Beziehung seiner Familie zum Theater, gewiss noch weniger von seinen socialen Schattenseiten entgegengetreten, so mögen wir doch dem wahrhaften Gemüthe des Knaben, in welchem der Ernst des künftigen Künstlers steckte, ein empfindlicheres Gefühl in dieser Beziehung beimessen, und die Frage: »Was ist Wahrheit?« die der gereifte Künstler sich von dem Dämon des heutigen Theaters in den ernsthaften Künstler gerichtet denkt, ihm selbst schon früh sich aufgedrängt haben. Dennoch darf die entschiedene Abneigung dagegen, selbst den Beruf des Schauspielers als Lebensthätigkeit zu ergreifen (sonst — denken wir nur an einen Typus wie Wilhelm Meister — ein häufig mit Schwärmerei erfasstes Knabenideal) uns vielleicht auch noch in einem ganz anderen Lichte bedeutsam erscheinen; sobald wir ihn nämlich schon als das Vorgefühl des Vermögens zu deuten wagen, dereinst über den Verein der Künste als Herr schalten zu dürfen, statt sich die einzelne Kunst zur Aufgabe des Lebens zu machen. Dann würden wir hier dieselbe Abneigung gegen berufsmässige Ausübung der Mimik als einzelner Kunst erkennen, wie wir sie bereits gegen die Erlernung der Technik des Zeichnens, sowie gegen regelrechtes Klavierspiel sich regen sahen. Dagegen war der Knabe aufs Eifrigste bestrebt, sich allgemeine Bildung zu verschaffen und nichts kann bezeichnender dafür sein, wie er diese auffasste, als das Bedürfniss, das grosse Vorbild des griechischen Alterthums und Shakespeare's auf sich wirken zu lassen. Auch legte er sich auf »das Dichten und Musikmachen,« also auf diejenigen Künste, durch welche er dereinst den darstellenden Künstler statt seiner reden zu lassen berufen war.

Digitized by Google

Der erhabene Platz des schaffenden und anordnenden Genius über dem Verein der ausübenden und darstellenden Kunstgenossen ist freilich nur mit grösseren Schwierigkeiten zu erringen und seine Abhängigkeit von jenen sollte er dem für sich selbst redenden, unmittelbar wirkenden und bejubelten Virtuosen gegenüber späterhin oft genug schmerzlich zu empfinden haben. Der Verlauf seines Lebens sollte nur das verlangende, oft hoffende und wieder enttäuschte, aber stets unermüdete Suchen nach den Mitteln zur scenischen Verwirklichung seiner Schöpfungen werden, die er in den modernen Theaterzuständen nicht vorfand, während diese Schöpfungen doch nur des lebendigen und unentstellten Erscheinens auf der Bühne bedurften, um trotz gröblichster Missverständnisse der Kritik unfehlbar zu den Herzen ihrer Hörer und Zuschauer zu reden.

Der Erfolg seines Studiums der englischen Sprache waren Uebersetzungsversuche aus Shakespeare, so eine metrische Uebersetzung von Romeo's Monolog gewesen; er liess es bald wieder liegen. Aber an Shakespeare, an den er sich um so eifriger in deutscher Bearbeitung machte, hatte er ein neues und grosses Vorbild gewonnen, wenn er sich desselben auch vorläufig noch nicht mit Mass zu bedienen wusste. Allein welcher jugendliche Nachahmer des grossen Britten hätte diesen Fehler vermieden? Und vollends ein vierzehnjähriger Poet! Unter seinen ersten dichterischen Versuchen ist ein grosses Trauerspiel zu erwähnen, das ihn zwei Jahre lang beschäftigte. Es war nach Shakespeare's Muster gearbeitet und suchte dessen gewaltsamste Stücke durch Ungeheuerlichkeiten zu überbieten. Sein Dichter war ein junger Herakles, der in der Wiege Schlangen zerdrückte. »Vor allen Dingen muss im Drama etwas geschehen!« sagte er sich und setzte aus Lear und Hamlet ein Stück zusammen, von dem er später selbst einen erheiternden und wahrscheinlich humoristisch übertreibenden Bericht giebt: »Der Plan war äusserst grossartig; zwei und vierzig Personen starben im Verlaufe des Stückes und ich sah mich bei der Ausführung genöthigt, die meisten als Geister wieder

Digitized by Google

kommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären«. Noch während er sich mit diesem erschütternden Trauerspiele trug, vollzog sich in seinem äusseren Leben eine grosse Veränderung. Familienverhältnisse veranlassten die Mutter, mit denjenigen Kindern, die noch in ihrem Hause lebten, nach Leipzig überzusiedeln, wo Richard's älteste Schwester Rosalie schon seit Jahren im Stadttheater thätig war.

Digitized by Google

IV.

Rückkehr nach Leipzig.

Nikolaischule. Gewandhaus-Concerte und erste Bekanntschaft mit Beethoven. Entscheidung für die Musik als Lebensberuf. Periode des Mysticismus. Erster musikalischer Unterricht. Bekanntschaft mit Heinrich Dorn. Paukenschlag-Ouverture und Eindruck der Juli-Revolution.

In Leipzig erwarteten unseren Helden gar manche neue Eindrücke in Leben und Kunst. Raum für solche war unter anderm auch dadurch gewonnen, dass unter einer schlechten Leitung seiner Schulstudien diese einen gründlichen Schiffbruch erlitten. Es war die Nikolaischule, in der ihm seine nunmehrigen Schulmeister alles Interesse daran rettungslos verdarben. Dass in der That diese neue Leipziger Zucht etwas in ihm unterdrückt hatte, musste ihm später selbst oft klar werden, wenn er sich einerseits erinnerte, wie lebhaft und hoffnungsvoll sich seine Anlagen und Neigungen bisher auf der Dresdener Kreuzschule geäussert hatten und er andererseits die Erfahrung stets an sich erneute, wie auch unter den Mühen und Zerstreuungen eines von philologischen Studien sehr abliegenden Lebens die Versenkung in die antike Welt ihm immer wieder zur befreienden Wohlthat wurde. Zunächst wurde sein Ehrgeiz und Stolz aufs Aeusserste dadurch verletzt, dass man ihn, der in Dresden schon in Secunda gesessen, nach flüchtiger Prüfung wiederum nach Tertia

Digitized by Google

zurückversetzte und ihm die Aussicht auf baldiges Erreichen des nächsten Ziels eines Schülers — Absolvirung des Gymnasiums und baldige Studentenfreiheit — um einige Semester in die Ferne hinausrückte. Auch der weitere Besuch der Nikolaischule tröstete ihn wenig über diesen Zeitverlust; vielmehr liess er bald alle Liebe zu den Wissenschaften fahren, die doch in Dresden einen Hauptfactor seiner geistigen Beschäftigung ausgemacht hatten. Er ward als Schüler faul und nachlässig und was ihm einzig noch am Herzen lag, war sein grosses Trauerspiel.

Während er dieses vollendete, lernte er — in seinem fünfzehnten Lebensjahre — die Leipziger Gewandhaus-Concerte und in denselben auch Beethoven kennen, dessen Symphonien hier nebst den anderen Hauptwerken der classischen Instrumentalmusik unter dem Vorspiel des Concertmeister Matthäi alle Winter regelmässig durchgespielt wurden. Der erste Eindruck Beethoven'scher Musik auf ihn war allgewaltig. Die entscheidende Einwirkung dieser Bekanntschaft spiegelt sich deutlich in der Novelle: Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, wenn Wagner den Helden derselben aus seiner Jugend erzählen lässt: »Ich weiss nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte; nur entsinne ich mich, dass ich eines Abends eine Beethoven'sche Symphonie aufführen hörte, dass ich darauf Fieber bekam, krank wurde und als ich wieder genesen, Musiker geworden war. Aus diesem Umstande mag es wohl kommen, dass wenn ich mit der Zeit auch wohl andere schöne Musik kennen lernte, ich doch Beethoven vor Allem liebte, verehrte und anbetete.« Nur darf man freilich diesen stark novellistisch gefärbten Zug nicht ohne weiteres beim Buchstaben fassen und als autobiographische Notiz Wagner's vorbringen. Auch mit Mozart fand er, zumal durch sein Requiem, welches er gleichfalls erst in Leipzig zu hören bekam, Anlass zu einiger Befreundung; doch kehrte er stets wieder zu den unerschöpflichen Schätzen Beethoven's zurück und diese bestimmten ihn leidenschaftlich zur Musik.

Auch Beethoven's Musik zum Egmont lernte er kennen und sie begeisterte ihn so, dass er um Alles in der Welt sein

Digitized by Google

mittlerweile fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel lassen wollte, als mit einer solchen Musik versehen. Die Fähigkeit, diese so nöthige Musik selbst zu schreiben, traute er sich ohne alles Bedenken zu, aber er sah doch ein, dass es zuvor gut sein dürfte, sich über einige Regeln des Generalbasses aufzuklären. An Muth gebrach es Wagner nie und so erschien ihm diese Nothwendigkeit nicht als Hinderniss, sondern als Sporn. Auf acht Tage lieh er sich Logier's Methode des Generalbasses und studirte mit Eifer darin. Auch dass das neuergriffene Studium nicht so schnelle Früchte trug, als er erwartet hatte, konnte ihn nicht abschrecken; die Schwierigkeiten reizten und fesselten ihn: wie er einst — kurz und gut — sich zum Dichter bestimmt hatte, so beschloss er jetzt, Musiker zu werden. Er behielt indessen diesen Entschluss wohlerwogener Weise noch für sich, denn sein grosses Trauerspiel war inzwischen von seiner Familie entdeckt worden und seine Mutter und Angehörigen waren darüber in grosse Betrübniss gerathen. Es lag am Tage, dass er über seinen dichterischen Plänen und Arbeiten seine Schulstudien vernachlässigt hatte und er wurde streng zur fleissigen Fortsetzung derselben angehalten. Was blieb ihm unter solchen Umständen zu thun übrig? konnte und durfte er von dem ablassen, wozu ihn ein inneres Gebot zwingend rief? Sollte er dadurch die Seinigen noch mehr besorgt machen, dass er ihnen rund und offen erklärte, es habe ausser den zu ihrem Leidwesen entdeckten dichterischen Allotria noch eine neue und von ihnen nicht geahnte Neigung seinen Geist in Beschlag genommen. Und doch stiessen ihn die ihm nun reizlos gewordenen Schularbeiten, sein Cicero und Livius eben so sehr ab, wie das musikalische Studium unablässig seine Anziehungskraft auf ihn ausübte. Der junge Herakles war an den Scheideweg gerathen! Er beschloss daher das heimliche Erkenntniss seines Berufes zur Musik so lange zu verschweigen, bis er deutliche Beweise für seine Befähigung zu diesem Berufe aufweisen könne, das unter solchen Verhältnissen einzige Aushilfsmittel.

So erreichte der junge Richard Wagner sein sechzehntes

Digitized by Google

Jahr, aus dem Knaben begann sich der Jüngling zu entwickeln. Die Uebergangszeit selbst aber zeigte sich zunächst in einem seltsam träumerischen und nach Innen gekehrten Wesen, das der lebhafte Knabe annahm; dieser nach Innen gerichtete Blick fand sein Gemüth in Zweifeln, sein ganzes Wesen in Erregung und seine um so thätigere Phantasie erhielt eine gefährliche Nahrung in den phantastischen Novellen und Märchen E. T. A. Hoffmann's, dessen soeben durch Hitzig gesammelte Schriften damals viel gelesen waren, und mit ihrer Poesie des Unheimlichen und Grauenhaften im Irrgarten der Romantik für alle diejenigen, welche auszogen, um das Fürchten zu lernen, einen eigenen düsteren Winkel bildeten, der seine besondere Anziehungskraft auch auf den jungen Wagner auszuüben nicht verfehlte. Verdanken wir Gestalten, wie die des rothen Jägers Samiel und des spukhaften Vampyr derselben phantastischen Richtung, so erfolgte freilich bei Wagner durch diese Lectüre keine eigentliche Befruchtung seiner künstlerischen Gestaltungskraft. Stoffe, welche ihm später tief bedeutungsvoll wurden, gingen, aus dieser Quelle ihm zugeführt, ohne tieferen Eindruck an ihm vorüber. Durch die Erzählung Hoffmann's in den Serapionsbrüdern: »Die Meistersänger auf der Wartburg« lernte er z. B. schon jetzt die Sage vom Sängerkriege kennen, ohne dass irgend welche Anregung zur Erfassung dieses ihm später so nahetretenden dichterischen Stoffes auf ihn ausgeübt worden wäre. Sie war zu sehr von süsslicher Frömmelei durchdrungen und der Gedanke, der Gesang müsse aus unverdorbenem Herzen kommen, in den wunderbaren Schicksalen Heinrich von Ofterdingen's und seiner Verbindung mit dem zaubermächtigen Klingsohr zu entstellt und durch Uebertreibung verzerrt, als dass er in diesem Hohlspiegel ein seinem eigenen Innern vertrautes Bild zu erkennen vermocht hätte. Auch die Tieck'sche Erzählung vom Tannhäuser, die ihm um diese Zeit in die Hände gerieth, blieb ohne Wirkung auf ihn. Dagegen nährte diese Lectüre die mystisch-phantastische Stimmung, in der er sich befand und die auch seine musikalischen Vorstellungen beherrschte, so dass er am hellen Tage in halbwachen Träumen

Digitized by Google

Visionen in der Manier Meister Kreisler's hatte: Grundton, Terz und Quinte erschienen ihm leibhaftig und offenbarten ihm ihre wichtige Bedeutung. Nichtsdestoweniger componirte er in der Stille eine Sonate, ein Quartett und eine Arie. Dann entschloss er sich mit seinem musikalischen Studium an das Tageslicht zu treten. Es gab harte Kämpfe, wie er vorausgesehen. Die Seinigen mussten auch seine Neigung zur Musik nur für eine flüchtige Leidenschaft ansehen, da sie durch keinerlei Vorstudien, besonders etwa auch durch bereits erlangte Fertigkeit auf irgend einem Instrumente, gerechtfertigt erschien. Seiner eigenen früheren Erklärung gegenüber, dass er sich zum Dichter berufen fühlte, musste seine nunmehrige Bestimmung für den Musikerstand als ein Abfall und eine aufgegebene Absicht erscheinen, als das sich widersprechende Schwanken Jemandes, der selbst nicht wisse, was er wolle, und der Wunsch, zwei gleich gefahrvolle Pfade mit einander zu vereinigen, machte nichts besser, sondern verschlimmerte die Sache nur. Entweder ganz Musiker, oder gar nicht!

Endlich wurde ihm der Unterricht eines tüchtigen Musikers, Gottlieb Müller, späteren Organisten in Altenburg, zu Theil. Der arme Mann hatte mit seinem Schüler grosse Noth; er musste ihm erklären, dass, was er für seltsame Gestalten und Gewalten hielt, Intervalle und Accorde wären. Was konnte für Wagner's Angehörige betrübender sein, als zu erfahren, dass Richard sich auch in diesem Studium als nachlässig und unordentlich erwies? Sein Lehrer schüttelte den Kopf und es kam so heraus, als würde auch hier nichts Gescheidtes aus ihm werden.

Seit dem Jahre 1830 setzte er seine Studien auf der Thomasschule zu Leipzig fort. Seine Lust dazu erlahmte aber immer mehr und er zog es vor, Ouverturen für grosses Orchester zu schreiben. Um diese Zeit machte er die Bekanntschaft Heinrich Dorn's, des damals auch noch jungen Mannes, wenn gleich neun Jahre Altersunterschied zwischen einem Siebzehner und Sechsundzwanziger schon etwas ausmachen. Erst seit Kurzem war dieser in Leipzig. Als

Digitized by Google

vor zwei Jahren die zehnjährige Küstner'sche Leitung des Leipziger Stadttheaters und damit eine glanzvolle Blüthezeit desselben abgelaufen war, weil sie sich nicht länger halten konnte, war im August 1829 in Leipzig ein Hoftheater eröffnet worden, welches unter der Oberleitung der Dresdener Intendantur, aber eigener Verwaltung eine dauerhaftere Existenz haben sollte. Auf besondere Empfehlung Reissiger's, der schon damals — als unmittelbarer Nachfolger Weber's — am Dresdener Hoftheater fungirte, war Dorn Musikdirector an dem neuen Institute geworden. Beziehungen zwischen ihm und dem jungen Wagner fanden sich sowohl durch dessen Schwester Rosalie, die an demselben neuen Hoftheater erste Liebhaberin war, als auch durch Schwester Louise, die nach Dorn's Ausdruck an »einen der reichen und gastfreien Conversationsbrockhäuser« verheirathet war, bei welchem auch dieser Zutritt hatte. Im Hause Dorn's lernte Wagner später auch dessen Stiefbruder Schindelmeister kennen, mit dem er seitdem in freundschaftlicher Verbindung blieb. Leicht vermochte er den Leipziger Musikdirector zur öffentlichen Execution einer seiner Ouverturen im Zwischenacte eines Schauspiels zu bestimmen, indem er sie ihm brachte und um ihre Aufführung im Theater bat. »Die kleine, in Octavformat zierlich mit zwei verschiedenen Tinten und in drei Abtheilungen für Saiten-, Holzblas- und Blechinstrumente gegliederte Partitur steht mir noch ganz deutlich vor Augen«, erzählt Dorn mehr als dreissig Jahre später, »sie barg in sich bereits die Keime all' der grossen Effecte, welche später die ganze musikalische Welt in Aufregung versetzen sollten«. Wagner hatte sie eigentlich, zum besseren Verständnisse dessen, der die Partitur etwa studiren wollte, mit drei verschiedenen Tinten schreiben wollen, die Streichinstrumente roth, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Es war eine Arbeit, auf welche der jugendliche Künstler grosse Stücke hielt, wenn er sie auch später als den »Culminationspunkt seiner damaligen Unsinnigkeiten« bezeichnete. Als Dorn in der Probe die Ouverture vornahm, erfuhr er denn auch heftigen Widerspruch des Orchesters. Den alten Concertmeister Matthäi

Digitized by Google

an der Spitze, wollte es sich vor Lachen darüber auschütten und der Anwalt des jungen Talentes hatte Mühe, die Opposition zu beschwichtigen. Das lebhafte Interesse, welches er dem begabten Autor schenken musste, liess ihn die Stichelreden der aufsässigen Orchestermitglieder überhören, und die Composition wurde »Vormittags gründlich probirt und Abends glatt executirt«. Das Publicum freilich schaute ganz trübselig und verblüfft darein. Besonders schadete der Wirkung ein durch die ganze Ouverture alle vier Tacte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo. Aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers ging daher das Auditorium in unverhohlenen Unwillen, schliesslich in eine den Componisten tief betrübende Heiterkeit über. »Wagner war damals noch schüchterner Natur und durchaus nicht anmassend«, erzählt Dorn, »sodass er herzlich über den Abfall seiner mit allgemeinem Stillschweigen aufgenommenen Jungfernrede mitlachte und das Schicksal derselben für gerecht zu halten schien«. Dennoch war nach seinem Zeugniss etwas in dieser Composition, was auch Dorn Achtung abgenöthigt hatte und er tröstete den sichtlich betretenen Autor aus Ueberzeugung mit der Zukunft. Auf Wagner aber hinterliess diese erste Aufführung eines von ihm componirten Stückes einen grossen Eindruck. Es war das erste Mal, dass er der Oeffentlichkeit gegenübertrat, gegen deren Urtheil er stets empfindlich war. »Mag ich Lob oder Tadel über mich lesen, mir ist es immer, als ob Einer in meine Eingeweide griffe, um sie zu untersuchen«, heisst es noch lange nach der Composition des Tannhäuser in einem seiner Briefe. Wenn Einer, so ist Wagner gegen diese Empfindlichkeit abgehärtet worden, die erste Aufführung eines ersten Werkes war der erste Schritt dazu.

Noch einen anderen grossen Eindruck aber führte dem Jüngling das Jahr 1830 zu und das Ereigniss, welches ihn ansübte, war die Pariser Juli-Revolution. Schon hatten die politischen Vorgänge hin und wieder auf den lebhaften Geist gewirkt und ihn besonders für den leidenden Theil interessirt. Der ganz Europa in Bewegung versetzende und mächtig erschütternde Vorgang gab den Ausschlag. Mit einem Schlage

Digitized by Google

wurde er »Revolutionär« und gelangte zu der Ueberzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch erweise sich als solcher erst durch lebhafte Antheilnahme, wenn nicht ausschliessliche Beschäftigung mit Politik. Nur noch im Umgange mit politischen Literaten fühlte er sich wohl und wie sich alle heftigen Lebenseindrücke ihm schon jetzt in Kunstthaten umzusetzen begannen, fing er auch eine Ouverture an, die ein politisches Thema behandelte.

Ueber alledem waren seine Schuljahre abgelaufen und sein Wunsch erfüllt, nun zur Universität gehen zu können. Dass er sich viel von diesem Uebergang versprach, braucht uns kein Biograph zu versichern. Die Aussicht auf unmittelbarste Berührung mit dem Quell aller Kenntniss und Weisheit, der in wenigen Semestern aus dem unreifen Knaben einen Mann von gediegenen Kenntnissen und eigenem Urtheil zu bilden verheisst, die Erwartung, die nach allen Richtungen angeknüpften Fäden des Wissens nun nach freiem Ermessen ausspinnen und alle einmal betretenen Wege an der Hand sicherer Führer nach Wunsch verfolgen zu können, die Hoffnung endlich auf die grössere Freiheit des akademischen Lebens hat ihre unfehlbare Wirkung noch auf jedes jugendliche Gemüth ausgeübt. Einem Facultätsstudium sich zu widmen, war nicht seine Absicht, denn zur Musik fühlte er sich nun doch bestimmt, wohl aber hatte er den Wunsch, allgemeine bildende Fächer, die auch dem Künstler von unmittelbarem Nutzen sein mussten, wie Philosophie und Aesthetik zu hören und so einen festen Boden und ein Gerüste zu gewinnen, auf und an dem auch seine Gedanken über Kunst und Leben einen erwünschten sicheren Halt finden könnten.

Digitized by Google

V.

Studien und Erfolge.

Lehrzeit bei Cantor Weinlig. Concert-Ouverture und Symphonie. Fortgesetzte Beschäftigung mit Beethoven. Sommerausflug nach Wien und Prag. Bekanntschaften am letzten Orte. Rückkehr nach Leipzig. „Die Hochzeit". Aufführungen seiner Werke in Gewandhaus-Concerten. Verkehr mit Laube.

Da es die Universität Leipzig war, auf welche der junge Künstler seine Hoffnungen einer gründlicheren geistigen Ausbildung setzte und er somit seine Vaterstadt nicht zu verlassen hatte, ging eine grosse Veränderung in seinem äusseren Leben nicht vor sich, als er sich bei derselben als studiosus musices inscribiren liess. Nur weiss man, wie es siebzehnjährige Studenten treiben und das Studententhum in seiner Neuheit stieg auch Richard bedeutend zu Kopfe. Er überliess sich, damit ihm nichts Menschliches fremd sei, den Ausschweifungen desselben mit dem Leichtsinn der Jugend und ihrer ganzen Hingabe an das Ideal der Freiheit und des Gegensatzes zu beschränktem Philisterthum und vortheilte daher von der Gelegenheit, sich zu bilden, auf die sein Verlangen gerichtet war, weniger, als er erwartet hatte. Indess erkannte er bald, dass die phantastische Lüderlichkeit des deutschen Studentenlebens, wie er sie als etwas Erstrebens- oder doch Kennenswerthes aufgesucht hatte, doch nicht für ihn geschaffen sei, dass der enge Zirkeltanz, in dem es sich mit wenig Witz

Digitized by Google

und viel Behagen drehe, ihm nicht genüge und die Freiheit, die hier erstrebt wurde, nach verpufftem Jugendrausch desto sicherer in den Sumpf des angefehdeten Philisterthums führe. Je burschikoser der junge Student sich anfangs gerirt und je rückhaltsloser er die Freuden gekostet, die der Verkehr mit lebenslustigen Studien- und Altersgenossen ihm gewährte, desto eher kam er zur Besinnung, dass der hohe Beruf, den er sich vorgesetzt habe, ein gerades Einhalten des Pfades zum Ziel erfordere und Abwege von demselben dem, der Grosses wolle, weniger, als irgend einem Andern gestattet seien. Seine Musik hatte er fast gänzlich liegen lassen; er fühlte die Nothwendigkeit einer neu zu beginnenden, streng geregelten Wiederaufnahme ihres Studiums.

Der rechte Mann, den ihn die Vorsehung dazu finden liess, war der Cantor an der Thomasschule, Chr. Theodor Weinlig, der Nachfolger Schicht's seit dem Jahre 1823. Er verstand es, der üppig vorwaltenden Phantasie seines Schülers durch ein allmählig sich klärendes, gründliches Wissen Zaum und Zügel anzulegen und seinem beweglichen Geiste dadurch ein sicherndes Gleichgewicht zu verschaffen, das ihn vor planlosem Umherschweifen bewahrte. Nachdem sich Wagner zuvor wohl auch schon in der Fuge versucht hatte, begann er jedoch erst bei Weinlig das gründliche Studium des Contrapunktes, welches dieser die glückliche Eigenschaft besass, den Schüler spielend erlernen zu lassen. In dieser Zeit lernte Wagner Mozart innig erkennen und lieben. Bei seinem Lehrer componirte er eine Sonate, in welcher er sich von allem Schwulste losmachte und einem natürlichen ungezwungenen Satze überlies. Diese höchst einfache und bescheidene Arbeit erschien auch im Druck bei Breitkopf und Härtel. Ebenda erschien als Opus 2 eine Polonaise in D-Dur. — Sein Studium war in weniger als einem halben Jahre beendet; Weinlig entliess seinen Schüler aus der Lehre, nachdem er ihn soweit gebracht, dass er die schwierigsten Aufgaben des Contrapunkts mit Sicherheit und Leichtigkeit zu lösen im Stande war. Seine Abschiedsworte konnten als die Frucht trockener contrapunktistischer Beschäftigung die bereits gewonnene

Digitized by Google

Selbstständigkeit hervorheben: »Wahrscheinlich werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben; allein, dass Sie sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbstständigkeit geben und alles Uebrige Ihnen leicht machen«. Die Anhänglichkeit, welche Richard Wagner dem verehrten Lehrer auch über seine Lehrzeit, ja über dessen Tod hinaus bewahrte, äusserte sich noch in der späteren Dedication seines Liebesmahls der Apostel an »Frau Charlotte Emilie Weinlig, die Wittwe seines unvergesslichen Lehrers«.

In demselben halben Jahre componirte er auch eine Ouverture nach dem jetzt besser verstandenen Vorbilde Beethoven's. »In derselben thut sich der tiefe Einfluss Beethoven's auf das noch jugendliche Gemüth Wagner's in schönster Weise kund«, lautet ein Urtheil über dieselbe, »sie verräth bereits in ihren klaren bestimmten Zügen das concise, künstlerisch feste Wesen des Meisters und in ihren plastischen Formen zeigt sich schon der selbständige, auf sich selbst hinweisende Drang, welcher später das musikalische Drama in neue Bahnen lenkte. Dass aber auch Cantor Weinlig's Lehren von dem jugendlichen Künstler wohl beherzigt waren, beweist die kräftige, wirksam instrumentirte Fuge am Schlusse der Ouverture«. Nach mehreren anderen Arbeiten machte er sich denn nun auch an eine Symphonie: an sein Hauptvorbild Beethoven schloss sich Mozart, zumal seine grosse C-Dur-Symphonie. »Klarheit und Kraft, bei manchen sonderbaren Abirrungen, war mein Bestreben«, sagt er später selbst von dieser Arbeit. Ueber der eigenen productiven Thätigkeit vergass er aber das Studium grosser Vorbilder nicht. Und immer wieder war es Beethoven, zu dem er mit Verehrung, und wie von einem verwandtschaftlichen Zuge geleitet, zurückkehrte. »Ich kannte keine Lust mehr, als mich so ganz in die Tiefe dieses Genius zu versenken«, lässt er seine »deutschen Musiker in Paris« erzählen, »bis ich mir einbildete, ein Theil desselben geworden zu sein und als dieser kleinste Theil fing ich an, mich selbst zu achten und höhere Begriffe von mir zu bekommen«. So durchwachte er seine Jünglingsnächte über der Abschrift und dem Studium Beethoven'scher Partituren

Digitized by Google

und insbesondere der neunten Symphonie, deren geheimnisvolle Seiten ihn bei nächtlicher Lampe in mystische Schwärmerei versetzen und von der er sich selbst ein Klavierarrangement zu zwei Händen ausarbeitete. Um so erstaunter war er freilich, nachdem er das Wunderwerk sich zu eigen gemacht hatte, von einer Aufführung im Gewandhause, wo es zum Ehrenpunkte gehörte, auch diese Symphonie gelegentlich mit aufzuführen, nur die allerconfusesten Eindrücke zu erhalten, die ihn fast an ihrem Schöpfer irre werden liessen. Ueber Wagner's damaliges Verhältniss zu diesem Meister ist das Urtheil Dorn's, als eines näheren Bekannten von Werth. »Ich zweifle,« sagt dieser, »dass es zu irgend welcher Zeit einen jungen Tonsetzer gegeben, der mit Beethoven's Werken vertrauter gewesen wäre, als der damals achtzehnjährige Wagner. Des Meisters Ouverturen besass er grösstentheils in eigens abgeschriebenen Partituren; mit den Sonaten ging er schlafen, mit den Quartetten stand er auf; die Lieder sang er, die Quartette pfiff er (denn mit dem Spielen wollte es nicht mehr vorwärts); kurz es war ein wahrer furor tentonicus, der gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigenthümlicher geistiger Regsamkeit, kraftvolle Schösslinge zu treiben versprach«.

Unter fleissiger Beschäftigung war das Jahr 1831 dahingegangen, schon dem folgenden Jahre, in dem er seine unausgesetzte Thätigkeit fortsetzte, gehört die obenerwähnte Symphonie an, in welcher er neben Beethoven, als seinem vorzüglichen Muster, auch Mozart die Huldigung des strebenden Jüngers darbrachte. Mit der fertigen Symphonie machte er sich im Sommer 1832 auf eine Reise nach Wien, zu keinem anderen Zwecke, als um diese sonst so gepriesene Musikstadt flüchtig kennen zu lernen. Was er dort hörte und sah, erbaute ihn indessen wenig; wohin er kam, hörte er Zampa und Strauss'sche Potpourris über Zampa. Fruchtbarer und anregender, als die an dem eigentlichen Ziel seines Ausfluges verlebten Tage, war ihm ein Aufenthalt in Prag auf der Rückreise von der leichtlebigen Kaiserstadt. Eine ihm werthvolle Bekanntschaft, die er hier machte, war die mit Dionys

Digitized by Google

Weber, dem damaligen angesehenen und verdienten Director des Prager Conservatoriums. Dieser erwies dem jungen Künstler, dessen ernster Eifer sein volles Wohlwollen gewann, die willkommene Ermunterung, dass er mehrere seiner Compositionen, darunter auch seine eben vollendete Symphonie, von dem vortrefflichen Orchester der Zöglinge des Conservatoriums vortragen liess, von dessen guten Leistungen uns die Urtheile von Zeitgenossen einen hohen Begriff geben. Während man bei den Solostücken der Concerte des Conservatoriums Talenten begegne, die erst in der Entwickelung begriffen seien, böten die Ensemblestücke, Ouverturen und Symphonien einen Genuss, wie ihn kaum ein Verein von grössten Künstlern darbieten könne. »Mehr als fünfzig Jünglinge in dem glücklichen Alter, wo man sich noch mit jenem ganz reinen Enthusiasmus, dessen schönste Blüthen theils spätere Jahre, theils andere Interessen des Lebens abstreifen, der Kunst widmet, werden, mit ihren Lehrern an der Spitze eines jeden Instrumentes, von dem erfahrenen Tactstabe des Directors Friedrich Dionys Weber geleitet, der das jugendliche Feuer, wenn es einmal die Schranken durchbrechen will, zu bannen weiss und so ein Ensemble erzielt, das Kenner und Laien zum höchsten Entzücken entflammt.« So soll auch Spontini bei einem Besuch des Prager Conservatoriums zur Zeit Dionys Weber's seine höchste Zufriedenheit mit den Orchesterleistungen desselben ausgesprochen haben. Somit konnte Wagner, dem es noch sehr darum zu thun war, dass seine eigenen Werke sich ihm selbst im hörbaren Klange verkörperten, sich freuen, dass er dieselben durch so ausreichende und schöne Kräfte vorgeführt erhielt. Was er sonst im Verkehr mit Dionys Weber erfuhr, war ihm theils belehrend, theils dem jungen Beethovenkenner befremdend, wenn freilich ähnliche Urtheile, wie die des Prager Directors, auch in seiner Vaterstadt damals noch gang und gäbe waren und uns zu guter Letzt noch als David Strauss'sche Weisheit entgegengetreten sind. Noch in der Schrift »Ueber das Dirigiren« nimmt Wagner Rücksicht auf das Urtheil Dionys Weber's, der die Eroica als ein »Unding« angesehen habe; freilich mit

Digitized by Google

dem Nachweis, dass eine damals allgemeine missverständliche Art des Vortrags diesem Urtheile seine Begründung verliehen; wer einer Aufführung der Eroica unter Dionys Weber's Leitung durch die Zöglinge seines Orchesters beigewohnt, habe ihm Recht geben müssen. Eine andere Localberühmtheit der Moldaustadt, die Richard Wagner während seines dortigen Aufenthaltes kennen lernte, war der Componist Tomaschek, der sich in Böhmen eines so angesehenen Namens erfreute und auf dessen Urtheil man bei jedem musikalischen Ereigniss begierig zu lauschen pflegte. »Er hatte niemals Kunstreisen gemacht oder irgendwie für die Verbreitung seiner Compositionen gewirkt«, sagt Hanslick von ihm, »und doch sass er, je älter er wurde desto fester — wie die Spinne im Netz — im Centrum eines kleinen bewundernden Kreises und es galt für Vermessenheit, wenn ein fremder Künstler Prag verliess, ohne sich Tomaschek vorgestellt zu haben«. Für den jungen Wagner wäre diese Nothwendigkeit keine so zwingende gewesen; indessen wollte er die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, den in Prag so einflussreichen Mann kennen zu lernen. Auch von dem gefürchteten böhmischen Minos empfing er wohlwollende Aufmunterung. Endlich machte er bei demselben kurzen Aufenthalt in Prag noch die Bekanntschaft eines wenige Jahre älteren jungen Juristen, derzeit Conceptspracticanten am dortigen Fiscalamt Johann Friedrich Kittl, der soeben bei Tomaschek den einfachen und doppelten Contrapunkt studirte und auf dem besten Wege war, die Juristerei zu Gunsten der Musik ganz und gar abzuthun; die mit Kittl geschlossene Freundschaft überdauerte die kurzen Tage, die er zwischen den Moldaubergen zubrachte. Während derselben dichtete er noch einen Operntext tragischen Inhalts: »Die Hochzeit« und kehrte dann, in mancher Beziehung innerlich bereichert, von seinem Sommerausfluge nach Leipzig zurück.

Hier componirte er sogleich die erste Nummer seiner Oper. Es war ein grosses Sextett, worüber Weinlig sehr erfreut war. Nicht dieselbe Zufriedenheit fand das Textbuch bei seiner Schwester — Rosalie? —, welcher er es vorlegte.

Digitized by Google

Woher ihm der mittelalterliche Stoff gekommen, so düster noch dazu aus so heiteren Tagen, wusste er sich selbst nicht anzugeben: ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Verlobten seines Freundes, worin diese des Bräutigams harrt. Die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgiebt. Bei der Todtenfeier sinkt sie mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. Ein dunkles Nachtstück in Geschmack und Stimmung von Heine's William Ratcliff. Das Missfallen, welches das Buch bei der Schwester erregte, war für Wagner ein Grund, es spurlos zu vernichten. — Seine Bemühungen, sich — nach jener ersten Introduction mit der Paukenschlag-Ouverture — mit reiferen Werken nun auch in Leipzig zu Gehör zu bringen, glückten ihm bald. Im Januar 1833 wurde seine Symphonie auch im Gewandhause aufgeführt, in einem Abonnements-Concert des wackeren Musikdirector Christian August Pohlenz, dessen Wagner noch in späten Jahren dankbar als seines »alten Freundes« gedenkt. In Beethoven'schem Geiste empfangen und gearbeitet, erregte sie allgemeine und verdiente Aufmerksamkeit und wurde von der Kritik ausführlicher behandelt, wie wenigstens Dorn berichtet. »Es ist eine kecke, dreiste Energie der Gedanken, die sich in der Symphonie die Hände reichen, ein stürmischer, kühner Schritt, der von einem Ende zum andern schreitet und doch eine so jungfräuliche Naivetät in der Empfängniss der Grundmotive, dass ich grosse Hoffnungen auf das musikalische Talent des Verfassers setze,« schrieb nach ihrer Anhörung ein junger Schriftsteller, dessen persönliche Bekanntschaft Wagner bald nach dieser Aufführung machte. Am 30. April 1833 gelangte auch die schon erwähnte Concert-Ouverture mit Fuge im Gewandhause zur öffentlichen Execution.

Der erwähnte junge Literat, dessen erste Berührung mit Richard Wagner noch vor letztgenanntem Ereignisse stattfand, hatte in Halle Theologie studirt und war daselbst Burschenschafter gewesen; auf einer Reise nach Paris begriffen, wo er den St. Simonismus studiren wollte, hatte er in Leipzig

Digitized by Google

Station gemacht. Er nannte sich Heinrich Laube und hatte soeben die allgemeine Aufmerksamkeit auf seinen Namen gelenkt, durch einen Roman mit dem hochfahrenden Titel: »Das neue Jahrhundert.« In einem düsteren Stübchen der Nikolaigasse ging soeben die Fortführung der darin aufgenommenen Tendenzen in der Abfassung eines neuen Romans: »Das junge Europa« vor sich, da entstand für die in Absicht genommene Pariser Reise ein unerwartetes Hinderniss, indem der Buchhändler Voss als Eigenthümer der einst als Vorposten gegen Kotzebue's »Freimüthigen« von K. Spazier begründeten »Zeitung für die elegante Welt« ihm den Antrag für Uebernahme der Redaction dieses Blattes machte. Richard Wagners Neigung zum Verkehr mit »politischen Literaten« fand in seinem Umgange eine Befriedigung, die durch mancherlei geistige Berührungspunkte noch vermehrt wurde. Beide junge Männer waren heissblütig und beide geborene Weltverbesserer, die vor keinen Consequenzen zurückscheuten. Beiden war die Welt der politischen Oeffentlichkeit noch etwas Neues: gerade wie Wagner soeben durch die Juli-Revolution »mit einem Schlage Revolutionär« geworden war, so hatte sich der Einfluss der politischen Vorgänge auf Laube erst seit Kurzem geäussert und seit sich dem jungen Theologen dieser Gesichtskreis erschlossen hatte, war er in dieser ihm neuen Welt »sehr bald ein Partisan des Liberalismus« geworden, der ihm die »angewendete Theologie,« die »neue Bergpredigt« zu sein dünkte. In diesem Eifer bot er Wagner auch einen von ihm gedichteten Operntext »Kosziusco« zur Composition an. Nach grosser Begeisterung für das kämpfende Polen war auch Wagner's Trauer über den Fall desselben eine sehr lebhafte gewesen. Der Grund, weshalb er die Dichtung doch zurückwies, war zur Zeit nur der, dass er gerade jetzt sich zu ausschliesslich mit der reinen Musik beschäftigte, um sich mit der Composition einer Oper zu befassen; vielleicht auch schon damals die consequent durchgeführte Abneigung Wagner's gegen die Composition fremder Texte, die ihm nicht Wort für Wort und Scene für Scene aus eigener Seele gequollen waren. Im

Digitized by Google

Uebrigen zeigte sich in seiner weiteren Entwickelung unverkennbar, wenn auch nur in der Weise, dass er durch ihn nur in einer bereits eingeschlagenen Richtung und nicht zum Vortheile eines ruhigen Weiterschreitens in der Entfaltung seines künstlerischen Wesens bestärkt wurde, — ein Einfluss desjenigen Schriftstellers, der nach Strodtmann »in der Bewegungsliteratur am Unbändigsten einherstürmte, dessen schriftstellerisches Auftreten einen studentisch kecken Anstrich hatte, der, trunken von dem Feuerwein der modernen Ideen, den Philistern mit renommistischen Kraftphrasen den Untergang der alten Zeit und Sitte, vor Allem aber der alten, langweiligen Ehe predigte, die der Tod des göttlichen Liebesrausches und Lebensgenusses sei,« und neben den Schriften Heine's und Heinse's Ardinghello, der, wie er mit grellen Farben uud weichem Pinsel den dunkelblauen Himmel des Südens und eine wollustathmende, überwogende Poesie des Lebens und der Kunst malte, auch Laube in litterarischer Form als Vorbild diente, war es bald das »junge Europa,« das Richard Wagner ins Blut ging und es ihm in üppigere Wallung brachte.

Sein Verkehr mit dem neuen Freunde dauerte für jetzt nicht lange; denn schon im Mai 1833 reiste er nach Würzburg, um dort seinen Bruder Albert zu besuchen, der seit einer Reihe von Jahren daselbst als Schauspieler und Sänger thätig, zugleich die Regie an dem dortigen Theater versah. Er hatte sich in Würzburg vermählt und seine älteste Tochter Johanna, geboren den 13. October 1828, war eben im Begriff, ihr fünftes Lebensjahr zu erreichen und mochte die ersten Spuren ihrer dereinstigen Grösse als Sängerin schon im engen Raume der Kinderstube äussern.

Digitized by Google

VI.

Zwei Opern.

Würzburg. „Die Feen". Rückkehr nach Leipzig. Unterhandlungen mit Ringelhardt wegen Aufführung der Feen. Gastspiel der Schröder-Devrient und seine Folgen. Musikalischer Kosmopolitismus und schriftstellerisches Glaubensbekenntniss. Das „Liebesverbot."

Als erfahrener Sänger war Bruder Albert für Richard von grosser Wichtigkeit. Was ihm sonst das kleine alterthümliche unterfränkische Städtchen bieten konnte, das sich zu beiden Seiten des Main zwischen üppigen Rebenhügeln ausbreitet und durch seinen Leisten- und Steinwein berühmter war, als durch seine Universität, war freilich nicht viel; aber der Verkehr mit dem Theater und Theaterpersonal brachte ihm den ersten Anlass zur näheren Berührung mit der Bühnenpraxis; ja er selbst betheiligte sich an den Leistungen des Würzburger Theaters als Chor-Dirigent. Daneben aber gab es hier ein verhältnissmässig ziemlich reges musikalisches Treiben; im Jahre 1833 brachten sich daselbst ausser einem vollständigen Theater-Orchester das Orchester einer Musikgesellschaft und eines Seminars abwechselnd zu Gehör. Unter solchen Anregungen war die in Würzburg verbrachte Zeit für den jungen, fleissigen Musiker auch nicht fruchtlos: er componirte hier eine dreiactige romantische Oper: »Die Feen,« zu welcher er sich den Text nach Gozzi's dramatischem

Digitized by Google

Mährchen: »Die Frau als Schlange« selbst gedichtet hatte. Schon Hoffmann hatte durch einen Interlocutor in einer Novelle der Serapionsbrüder die Dramen des phantasievollen und geistreichen Italieners als Fundgrube für stoffsuchende Componisten empfohlen, und dasselbe Stück (la donna serpente, fiaba teatrale in 3 atti) schon früher in Deutschland das Sujet zu einer Oper unter dem Titel: »Die Sylphen« geliefert, welche ohne Nennung des Componisten in der ersten in Deutschland gedruckten Ausgabe der »Fiabe« von Jul. Eduard Hitzig (Berlin 1808 ff.) als eine von den zahlreichen Bearbeitungen angeführt wird, in denen Gozzi bisher den Deutschen zugänglich gemacht worden sei und zu denen ja auch Schillers Turandot gehört. Wagner seinerseits wusste schwerlich von dieser verschollenen Vorläuferin seiner Dichtung und Composition und wurde nur durch die damals herrschende »romantische« Oper Weber's und Marschner's zur Nachahmung bestimmt; er hatte sich an das Gozzi'sche Märchen gemacht, weil es ihm die geeignete Fähigkeit zu einem Operntexte zu haben schien, auf mehr als einen »Operntext« ging er nicht aus. Daneben freilich sprach ihn auch der Stoff lebhaft an: eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit zu entsagen bereit ist, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seiten ihres Geliebten sie mit dem härtesten Loose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin besteht, dass er die Fee, möge sie sich ihm — in gezwungener Verstellung — auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstiesse. Im Gozzi'schen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, dass er die Schlange küsst: so gewinnt er sie zum Weibe. Wagner änderte diesen Schluss dahin, dass die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen — sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird. Der Stoff an sich ist verwandt mit dem des

Digitized by Google

Undinen- und Melusinenmärchens, die auch die Liebe eines sterblichen Mannes zu einem übernatürlichen Wesen, nur mit tragischem Ausgange, zum Gegenstande haben; der Zug, dass wahre Liebe auf unbedingtem Glauben und unbeirrtem Vertrauen auf den geliebten Gegenstand beruhe, kehrt auch im »Lohengrin« wieder. Durch die Abänderung des Schlusses aber kann Richard Wagner in seiner Behandlung, blos von seinem künstlerischen Bedürfnisse geleitet, unbewusst auf eine allerälteste Version der einschlägigen Märchen- und Sagenstoffe heraus, auf den altindischen Mythus von der Liebe des sterblichen Pururavas zur himmlischen Nymphe Urvaçi, die er verliert und durch Bussübungen wieder gewinnt, so aber, dass nicht sie sein sterbliches Weib, sondern er selbst einer der göttlichen Gandharven wird. Für ihn gewann die neue Schlusswendung die ethische Bedeutung der Befreiung von der Welt der Sinnlichkeit und Gewinnung des Ewigen durch die Macht der Liebe!

Ein dramatisirtes Feenmärchen, als »romantische Oper« in Musik gesetzt, das war der Ausgangspunkt von Richard Wagner's nunmehr ausschliesslich auf die Verbindung der Musik mit dem Drama und ihrer gegenseitigen immer innigeren Durchdringung gerichteter Thätigkeit. In den Ensemble's war Vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Aktes grosse Wirkung; es handelte sich nur darum, das Werk möglichst bald auf die Bühne zu bringen. In Würzburg gab er Einiges aus dieser Oper in Concerten zu hören; der Erfolg berechtigte den Componisten zu guten Hoffnungen auf sein Werk und er konnte Anfang des Jahres 1834 mit den besten Erwartungen von seiner fertigen Arbeit nach Leipzig zurückkehren. Die Leipziger Theaterverhältnisse hatten sich mittlerweile wieder geändert, schon seit zwei Jahren hatte sich das nur provisorisch eingerichtete Hoftheater aufgelöst; Director des wiederhergestellten Stadttheaters war seitdem Ringelhardt geworden, derselbe, der vor zwanzig Jahren als Breslauer Regisseur und Mortimerdarsteller Gefahr gelaufen war, von dem sechzehnjährigen Parterrekönig Holtei und seinen Getreuen aus Eifersucht

Digitized by Google

ausgepfiffen zu werden und nun das Leipziger Theater unter Bevorzugung der französischen und italienischen Oper und mit vielen Novitäten, sofern sie nur nicht deutsch waren, zur grossen Befriedigung des Stadtrathes unter den Küstner'schen Bedingungen mit Ueberschuss leitete. Im Schauspiele waren seine Classiker Kotzebue, Iffland und Schröder, sowie sonstige verjährte spiessbürgerliche Fabrikanten, in deren Stücken er selbst die Väter und Alten mit Vorliebe spielte; als Darsteller hatte er, wie die Griechen, eine stehende Maske für die Tragödie, den Stadtmusikus Miller, die Poesie des Drama's hielt er, wie Napoleon manche andere Dinge, für Ideologie. Mit ihm trat Richard Wagner in Unterhandlung. Er musste leider die Erfahrung machen, dass der deutsche Operncomponist durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf seiner heimathlichen Bühne ausser Credit gesetzt sei; ein Uebelstand, der erst durch Wagner's eigenes nachhaltiges und unablässiges Wirken heutzutage zu Gunsten aller Opern (oder »Musikdramen«) componirenden Deutschen einigermassen gemindert ist, während damals die Pariser Empfehlung Alles galt und die Aufführung einer Oper für den deutschen Autor eine zu erbettelnde Gunst war. Zwar erklärte Ringelhardt anfänglich seine Bereitwilligkeit, Wagner's Wunsche zu willfahren und Laube schon konnte im März in der Zeitung für die elegante Welt neben Aubers Maskenball der Oper »eines jungen Componisten, Richard Wagner, dessen wir schon früher rühmlichst in diesen Blättern gedachten« als nächstens an die Reihe kommend gedenken. Aber noch hatte es gute Weile mit der Verwirklichung der erhaltenen Zusage. Dagegen setzten Bellini's Montecchi und Capuleti um diese Zeit ganz Leipzig in die grösste Bewegung. Sie wurden mit rauschendem Beifall begrüsst und das Jubelfinale des zweiten Actes musste jedesmal wiederholt werden, um das entzückende Unisono Romeo's und Julien's noch einmal zu hören. In nächster Zeit sollte die Schröder-Devrient eintreffen, um den Romeo zu singen und Romeo war überall zu hören und Bellini der Beweger der Stadt. Die Anhänger classischer Musik zuckten die Achseln und flüsterten im Parterre

Digitized by Google

bedenkliche Dinge über die nachlässige Arbeit der Chöre und alles Drum und Dran der Oper, und auch dem jungen Beethovenkenner flösste die schwächliche Bearbeitung des Shakespeare'schen Stückes nur geringe Sympathie ein. Da erschien die erwartete Königin der Bühne, die im Zenith ihres Ruhmes und ihrer Künstlerherrlichkeit stand. Laube schildert uns den schillernden Märztag des Jahres 1834, an welchem sich Sonne und Schatten, wie muthwillige Kinder auf dem Marktplatze jagten und ein richtiger deutscher Nachmittag ihm die Lust an den Büchern verdarb: heute Abend sollte die Schröder-Devrient singen und das Publicum strömte schon zum Theater, als der Zeiger der Rathhausuhr noch nicht fünf zeigte, und es bis zur Cassenöffnung noch reichliche Zeit hatte. Es waren so staubwürdige alte Perrücken, die heute um den Rathhausplatz nach dem Theater stapften: die Schröder-Devrient begeisterte selbst den Philister. Richard Wagner hatte noch keine Gelegenheit gehabt, die grosse Künstlerin kennen zu lernen; ihr Auftreten als Romeo war der erste Eindruck, den er von ihr gewann und er war für immer unauslöschlich. Nie hatte er mehr mit dem literarischen Freunde übereingestimmt, als wenn dieser Wilhelmine Schröder für die unmittelbare Tochter William Shakespeare's und diese ganze Familie für von den alten griechischen Göttern abstammend erklärte. Wie aber verhielt sich diese ausserordentliche Leistung zu dieser so unbedeutenden und schwächlichen Musik? Der junge Künstler gerieth in Zweifel über die Wahl der Mittel, die zu grossen Erfolgen führten. Weit entfernt, Bellini ein grosses Verdienst zuzuerkennen, schien ihm dennoch der Stoff aus dem seine Musik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu erwecken, als die ängstlich besorgte Gewissenhaftigkeit, mit der der deutsche Componist doch meist nur eine gequälte Scheinwahrheit zu Stande brachte, sobald er sich auf das schlüpfrige Gebiet der Oper begab. Einen ähnlich tiefen und frappirenden Eindruck hatte er schon früher einmal von der französischen Oper empfangen, und zwar durch ein Werk, das in völlig überraschender Weise Alles umwarf, was man

Digitized by Google

sich bisher noch bei der französischen Oper gedacht, die man entweder nur in den Erzeugnissen der Opéra comique oder der Pariser »grossen Oper,« mit ihrer Steifheit und ihrem hohlen Pathos kannte. Es war die »Stumme von Portici,« die ihn namentlich auch als vollständige fünfactige Tragödie von ungewohnter dramatischer Concision und Gedrängtheit der Form fesselte, dabei ganz und gar in Musik und doch nicht frostig und langweilig, nein: »heiss bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreissen.« So hatte sie in dem Künstler einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen und, wie er in seiner Seele ruhen blieb, hatte er etwas von einem noch zu lösenden Problem. Und dazu nun ein neuer und nicht minder problematischer Eindruck!

Für die Wendung, welche das ganze künstlerische Wesen Richard Wagner's unter diesen Einflüssen nahm und die Stimmung, in welche er gegen die deutsche Opernmusik gerieth, ist seine, soviel wir wissen, erste schriftstellerische That bezeichnend, ein Glaubensbekenntniss, unter welches er seinen noch unberühmten Namen nicht setzen zu sollen glaubte. Er war damals ein und zwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuss und freudiger Weltanschauung aufgelegt; Ardinghello und das »junge Europa« spukten ihm durch alle Glieder. Deutschland schien ihm nur ein sehr kleiner Theil der Welt. Aus dem abstracten Mysticismus war er herausgekommen und hatte die Materie lieben gelernt, Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren ihm herrliche Dinge: was die Musik betraf, so fand er beides bei den Italienern und Franzosen. Alles um ihn her, kam ihm, wie in Gährung begriffen vor und er hielt es für das Natürlichste, sich ihr zu überlassen. So lebhaft aber war dieser Gährungsprocess des musikalischen Weltbürgerthums in dem jungen Künstler, dass er seine Gedanken und Erkenntnisse in einem besonderen Artikel für die elegante Welt über »die deutsche Oper« zusammen zu fassen sich gedrungen fühlte, um die, wie er nach aufrichtigster Ueberzeugung aussprach, »Begriffsverwirrung deutschthümelnder Musikkenner über deutsche Musik« wenn nicht zu heilen, so doch in helles Licht zu setzen. »Wir haben allerdings ein Feld der Musik,

Digitized by Google

das uns eigens gehört«, heisst es hier, »und dies ist die Instrumentalmusik; — eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind viel zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen. . . Nie werde ich den Eindruck vergessen, den in neuester Zeit eine Bellini'sche Oper auf mich machte, nachdem ich des ewig allegorisirenden Orchestergewühles herzlich satt war, und sich endlich wieder ein einfach edler Gesang zeigte«, — freilich wenn eine Schröder-Devrient in ihren Rahmen trat. Und nun bricht der junge Künstler mit ernstlichem Eifer eine Lanze gegen die deutsche Gelehrtheit in der Musik. »Ich will zwar keineswegs«, schliesst er, »dass die französische und italienische Musik die unsrige verdrängen soll, aber wir sollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wir sollen aufathmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Theil affectirten Contrapunkt vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermässigen Nonen haben und endlich Menschen werden. . . Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird der Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt!« In diesem Bestreben, sich mit dem Contrapunkt und den mystischen Quintenvisionen eigener Jugenderfahrungen abzufinden, war nur noch ein Schritt zu thun bis zu dem Punkte, wo er sein bisheriges Vorbild Beethoven aufgab: seine letzte Symphonie ward ihm nun zum Schlusstein einer grossen Kunstepoche, über welche hinaus keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbstständigkeit gelangen könne.

Beachten wir aber genau den Ursprung dieser Abwendung von dem bisher Hochgehaltenen: es ist nur der drängende Trieb zu wahrhaft dramatischem Schaffen. Volle, warme menschliche Gestalten wollte er hervorbringen, die einer lebendig fühlenden Künstlerin, einer Schröder-Devrient, in jedem Augenblicke würdig wären; was ihn daran hinderte, zauderte er keinen Augenblick, als entbehrliche Last über

Digitized by Google

Bord seines Schiffes zu werfen. Nicht ein Wort seines Angriffes auf die deutsche Opernmusik darf uns in diesem Sinne als leichtfertig und ungerecht erscheinen; hier drang Alles aus tiefer künstlerischer Empfindung und sie ist es, die einem jeden Worte dieses merkwürdigen Künstlers seinen Ernst verleiht und es als wohlmotivirt erscheinen lässt: das Wohlmotivirte aber schliesst ein absolutes Unrecht aus und hat stets Anspruch auf unsere Achtung.

Die Frucht all dieser Eindrücke und Stimmungen war die Conception und Ausführung einer Oper: »das Liebesverbot«. Den Plan dazu entwarf er im Sommer desselben Jahres auf einer Vergnügungsreise in die böhmischen Bäder. In dem lieblichen Teplitz war es, wo er sich an einigen schönen Morgen aus seiner Umgebung stahl und allein die Stufen zur Schlackenburg emporklomm, um — während er hier sein einsames Frühstück verzehrte und sein Blick sich über das Städtchen, das üppige Thal im heitersten Sonnenglanze, den unzähligen Dörfern in engen Thälern und auf mässigen Höhen erging und vom Schlossberg zum waldbekränzten Haupte des Milleschauers schweifte — den Entwurf zu einem Operngedicht in sein Taschenbuch aufzuzeichnen, das aller in ihm sprudelnden Lebenslust gerecht zu werden bestimmt war. Den Stoff dazu entnahm er sich aus Shakespeare's Mass für Mass; nur dass er ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des »jungen Europa« modelte: die freie offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über die puritanische Heuchelei. Das ernste Shakespeare'sche Stück gab er sich Mühe nur in diesem Sinne zu verstehen, sein Auge traf nur auf den finsteren, sittenstrengen Stadthalter, der doch selbst von leidenschaftlicher Liebe zu der schönen Novize entbrennt, als sie ihn um Begnadigung ihres wegen eines Liebesbegehens zum Tode verurtheilten Bruders anfleht. Er übersah das Motiv der strengen Gerechtigkeit, wegen dessen einzig der Conflict bei Shakespeare so scharf zugespitzt ist, ihm lag nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Daher liess er das »Mass für

Digitized by Google

Mass« gänzlich fallen und den Heuchler allein durch die sich rächende Liebe zur Strafe ziehen. Isabella vor Allem war es, die ihn begeisterte und für deren Rolle er an eine Darstellerin dachte, wie er sie soeben in der Schröder-Devrient kennen gelernt, deren Erscheinung ihn elektrisch berührt hatte und an die er seitdem nach eigenem wiederholt abgelegten Bekenntnisse einzig dachte, wenn ihn der Drang zu künstlerischem Gestalten beseelte. Sie, die als Novize aus dem Kloster schreitet, um Gnade für den Bruder zu erflehen, deren keusche Seele vor dem Richter so triftige Gründe zur Entschuldigung des verhandelten Verbrechens findet und diese Gründe mit so hinreissender Wärme vorzutragen weiss, dass der strenge Sittenrichter selbst von heftiger Leidenschaft für sie ergriffen wird und die Begnadigung um den Preis ihrer Liebesgewährung verheisst, Isabella ward ihm zum Mittelpunkte des ganzen Stückes. Shakespeare schlichtet die entstandenen Conflicte durch die öffentliche Rückkehr des bis dahin im Verborgenen beobachtenden Fürsten, Richard Wagner löste den Knoten ohne den Fürsten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte er aus dem fabelhaften Wien nach der Hauptstadt des glühenden Siciliens verlegt, um die südliche Hitze als helfendes Element verwenden zu können, vom Statthalter, einem puritanischen Deutschen, liess er zugleich den bevorstehenden Carneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten:

Wer sich nicht freut bei uns'rer Lust,
Dem stosst das Messer in die Brust!

Der Statthalter, von Isabella vermocht, selbst maskirt zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt, — der Bruder noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung befreit; Isabella entsagt dem Klosternoviziat und reicht jenem wilden Carnevalsfreunde — Luzio — die Hand; in voller Maskenprocession schreitet Alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, dass er nicht so verrückt, wie sein Statthalter sei.

Digitized by Google

Vergleicht man dieses Sujet mit dem der Feen, so wird ersichtlich, dass die Möglichkeit, nach zwei grundverschiedenen Richtungen sich zu entwickeln, für Wagner vorhanden war: dem heiligen Ernste seines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier, durch Eindrücke in Kunst und Leben veranlasst, eine kecke Neigung zu wildem, sinnlichem Ungestüm entgegen, die jenem auf das Lebhafteste zu widersprechen schien. Noch im Tannhäuser, dessen künstlerische Tendenz ja nur die veredelte und in grossem Stil aufgefasste des Liebesverbotes ist, kämpfen diese beiden Elemente mit einander, ihre Ausgleichung sollte das Werk von Wagner's künstlerischer Entwickelung sein.

Bedeutungsvoll aber ist, dass gerade die Musik auf das Gestaltungsvermögen Wagner's stets einen entscheidenden Haupteinfluss ausübte. Auch zum Liebesverbote hatten die Einflüsse der italienischen und französischen Oper und nicht zum Geringsten der Stummen von Portici im Voraus auf Stoff und Anordnung gewirkt, wenn es auch zugleich die künstlerische Verherrlichung der Tendenzen des jungen Europa darbieten sollte. Bis die Composition der auf diese Weise im Sommer 1834 entworfenen und ausgeführten Dichtung beendet war, sollten freilich zwei volle Jahre verstreichen; denn unmittelbar nach dem Entwurfe der Dichtung trat Richard Wagner mit grosser Lust zur Sache und den besten Erwartungen in Unterhandlungen, die ihn zum Ergreifen der praktischen Musikercarrière führen sollten. Er nahm die Musikdirectorstelle bei der Magdeburger Theater-Gesellschaft an. Die Bethmann'sche Truppe war damals im Sommer in Lauchstädt und Rudolstadt, im Winter in Magdeburg selbst thätig. Director Bethmann hatte wenige Jahre früher in der Interimszeit vor Eröffnung des Leipziger Hoftheaters auch in der Vaterstadt Wagner's während der Ostermesse als Lückenbüsser fungirt. Gute Magdeburger der älteren Generation mögen seiner noch heute wohl eingedenk sein. Er hatte in Bezug auf seine Bühnenverwaltung unter anderen besseren Eigenschaften auch die, dass er trotz einer königlichen Unterstützung und trotz der Einmischung des

Digitized by Google

Theatercomité's in die Anordnung der Theater-Angelegenheiten in perennirendem Bankerott begriffen und daher von nicht geringer Abneigung gegen die Gagentage beseelt war. Auch für Wagner sollte der finanzielle völlig ungeordnete Zustand des ersten Theaters, an welchem er thätig war, nicht ohne üble Folgen sein.

Digitized by Google

VII.

Magdeburg.

Eintritt ins Amt. Die Feen werden aufgegeben. Verlobung. Neuer Verkehr mit Laube. Sommerreise und Zusammentreffen mit der Schröder-Devrient in Nürnberg. Indifferenz des Magdeburger Theaterpublicums. Beendigung und Aufführung des Liebesverbots.

Im Herbst 1834 hielt Richard Wagner seinen Einzug in die behäbige Stadt reicher Handelshäuser und Fabriken, mit ihren Kasernen, Schanzen und Citadellen, an deren einziger breiter, wenn auch nicht gerader Strasse, dem »breiten Wege«, sich die Stätte seiner neuen Wirksamkeit, das Magdeburger Stadttheater befand, das ihn für fast zwei Jahre an sich fesselte. Sein Beruf gewährte ihm anfangs die vollste Befriedigung und dazu trug besonders der Reiz des Neuen bei. Die praktische Verwendung seiner musikalischen Kenntnisse für die Functionen des Dirigenten glückte dem einundzwanzigjährigen Musikdirector bald, da er seinem Amte jugendliche Frische und Feuer entgegenbrachte und der wunderliche Verkehr mit Sängern und Sängerinnen vor den Lampen und hinter den Coulissen seiner Neigung zu bunter Zerstreuung ganz und gar entsprach. Als er die neue Stellung antrat, hielt er noch an der Aufführung der Feen in Leipzig fest und fühlte sich als Componist zweier Opern, von denen die eine noch in der üblichen Bühnenschwebe

Digitized by Google

befindlich, die andere, die schon in ihm lebte und webte, aufs Eheste in Angriff zu nehmen war. Bald sollte sein Ruhm, wie er hoffte, nach glücklichem Erfolge von Leipzig aus an den Ort seiner jetzigen Thätigkeit dringen und ihn zu weiterem Schaffen ermuthigen. In diesem Sinne führte er in einem Magdeburger »Logenconcerte« die Ouverture zu den Feen auf; sie gefiel sehr und dies war ihm ein Sporn, die Leipziger Unterhandlungen noch weiter zu führen. Noch Ende des Jahres 1834 brachte die soeben von Robert Schumann im Verein mit Friedrich Wieck, Ludwig Schunke und Julius Knorr begründete Neue Zeitschrift für Musik verheissungsvoll die Nachricht: »In Leipzig kommt nächstens Norma von Bellini und eine neue Oper, die Feen, von Richard Wagner zur Aufführung.« Aber auch jetzt blieb es dabei und zur angemeldeten Aufführung gelangte wohl Norma von Bellini, nicht aber die neue Oper von Richard Wagner, die vielmehr auf die lange Bank geschoben wurde, bis ihr Componist selbst die Lust verlor, die verzauberte Fee aus ihrer nothgedrungenen Versteinerung zu befreien.

Die Composition des Liebesverbotes war begonnen. Sie hatte die Wirkung, dass sie bei ihrem völlig verschiedenen Charakter dem Autor das abgethane Sujet der Feen mehr und mehr verblassen und verschwinden liess. Mit dem Behagen an der früheren Arbeit verlor er auch die Theilnahme an ihrem Schicksale. So geschah es, da er zumal seine Angelegenheit in Leipzig auch nicht mehr persönlich betreiben konnte, dass er bald entschlossen war, sich gar nicht mehr um sie zu bekümmern. Das hiess freilich so viel als sie aufgeben, denn nur durch fortwährendes Antreiben und Nachhelfen hätte er seinen Zweck erreichen können.

Dagegen schrieb er um die Neujahrszeit 1834 zu 1835 zu einem Festspieltexte des Magdeburger Regisseurs Schmale im Fluge eine Musik, welche sehr ansprach. Es war eine Neujahrscantate, blos für die dortigen Mittel und Verhältnisse berechnet, eine Ouverture und zwei Chorsätze. Der Erfolg war leicht gewonnen und bestärkte ihn in der Ansicht, dass man, um zu gefallen, die Mittel durchaus nicht zu scrupulös

Digitized by Google

wählen müsse. Von dieser Ueberzeugung ward er auch bei der Fortführung der begonnenen Composition des »Liebesverbotes« geleitet; französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab er sich, sobald er nur seinen dramatischen Stoff wirksam dadurch unterstützen konnte, in Gemässheit seiner soeben noch literarisch verfochtenen weltbürgerlichen Ueberzeugungen nicht die geringste Mühe. »Mein Weg führte mich geradeswegs zur Frivolität in meinen Kunstanschauungen«, beurtheilt er selbst seine damaligen Bestrebungen viel strenger, als wir es vermöchten. »Das Einstudiren und Dirigiren jener leicht gelenkigen französischen Modeopern, das Pfiffige und Protzige ihrer Orchestereffecte machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigentenpulte rechts und links das Zeug loslassen durfte.«

Von solcher Beschaffenheit waren die allgemein künstlerischen Eindrücke, welche Wagner derweil völlig in Beschlag nahmen und die allerorts, in jeder Stadt von vierzigtausend Einwohnern, wo er den Dirigentenstab einer Theaterkapelle ergriffen hätte, dieselben gewesen wären, da bis auf die Mittel, deren sich die Nachahmungs-Gewohnheiten der deutschen Oper in jedem einzelnen Falle bedienen konnte, ihre Physiognomie überall gleicherweise als Hauptzug den Stempel der Abhängigkeit trug, sei es nun von Paris, oder gar vom San-Carlo-Theater und der Scala. Was aber den Magdeburger Aufenthalt für sein ganzes Leben besonders entscheidend machte, betraf nur mittelbar seine künstlerischen, zunächst seine rein menschlichen Schicksale. Ihn fesselte die Bekanntschaft mit der schönen und talentvollen ersten tragischen Liebhaberin des Magdeburger Theaters, Minna Planer, und die einmal gefasste Neigung trat bald mit derselben Heftigkeit auf, mit der sich bei dem lebhaften und entschiedenen Naturell des jungen Künstlers jede Empfindung in ihm äusserte. Und doch heisst es, dass sein Gefühl ihn bei dieser Wahl irre leitete und der prosaische Sinn seiner künftigen Gattin, die nie zu einem vollen Begriff von der Bedeutung ihres Gemahls gelangte und daher auf seine Wünsche und Absichten nicht einzugehen verstand, ihm später manche

Digitized by Google

Noth bereitete, die durch keinen häuslichen und ökonomischen Sinn gut gemacht wurde. Inwiefern diese Anklagen begründet sind und der jahrelangen Gefährtin der sorgen- und wechselvollsten Zeit seines Lebens diese Vorwürfe mit Recht gemacht werden, darüber können wir von uns aus keine Bestätigung oder Widerlegung bringen.

Im Sommer 1835 nahm Richard Wagner seinen Aufenthalt in Leipzig und Kösen. An letzterem Orte traf er abermals mit dem Dichter des »jungen Europa« zusammen, der sich in dem kleinen Naumburgischen Dörfchen, welches damals noch reine Luft und Landleben bot, von manchem schweren Geschicke erholte, das ihn seit ihrem letzten Wiedersehen in Leipzig betroffen hatte. Seine schriftstellerische Thätigkeit war der preussischen Regierung, die ihre langen Fühler auch bis nach Leipzig hin erstreckte, ein Dorn im Auge gewesen; und als er sich zu seiner Rechtfertigung geradeswegs nach Berlin begab, war der berüchtigte Demagogenspürhund, Herr von Tzschoppe, zu rechter Zeit darauf verfallen, dass man es in ihm zudem noch mit einem ehemaligen Halle'schen Burschenschafter zu thun habe. Eine neunmonatliche Untersuchungshaft hatte dem kühnen Vorkämpfer des »Neuen Jahrhunderts« seine Nerven geschwächt und alle körperliche wie geistige Spannkraft geraubt, bis er endlich auf juratorische Caution, dass er sich den Gerichten nicht entziehen wolle, nach Kösen confinirt worden war. Hier besuchte ihn Richard Wagner oben am Heerwege beim Kuchenbäcker Hammerling, wo Laube sich eingemiethet hatte und Novellen schrieb, um den Hafer für seine Graditzer Stute zu erwerben, auf welcher er seinen täglichen Spazierritt machte. Sie theilten sich ihre seitherigen Lebensschicksale, ihre schriftstellerischen und künstlerischen Pläne mit und die Diction der Dichtung zum »Liebesverbote«, dessen lebhaft und kühn entworfene Scenen Wagner in ziemlich sorgfältigen Versen ausgeführt hatte und nun dem Freunde vorlegte, trug ihm dessen Anerkennung ein. In demselben Sommer machte Wagner, im Interesse der Magdeburger Theaterdirection eine Reise, auf welcher er Mitte August auch Nürnberg berührte.

Digitized by Google

Hier traf er unvermuthet mit der Schröder-Devrient zusammen, die aus dem Bade Kissingen kommend, an der Pegnitz zu einem kurzen Gastspiele Halt machte. Das Opernpersonal der einstigen Reichsstadt bot aber keine grosse Auswahl von zu ermöglichenden Vorstellungen; ausser Fidelio war nichts anderes, als die Schweizerfamilie herauszubringen. Die Künstlerin beklagte sich hierüber, da die Emmeline eine ihrer frühesten Jugendrollen war, die sie auch zum Ueberdrusse oft gegeben hatte. Auch Wagner sah der Schweizerfamilie mit Missbehagen entgegen. Er glaubte nicht anders, als dass die matte Oper und die altmodisch sentimentale Rolle den bisher von ihr erhaltenen grossen Eindruck beim Publicum, wie bei ihm selbst schwächen würde. Um so grösser war sein Erstaunen und seine Ergriffenheit, als er gerade an diesem Abende die unbegreifliche Frau erst in ihrer vollen, wahrhaft hinreissenden Grösse kennen lernen sollte, mit der sie die unbedeutende Rolle des Schweizermädchens zu einer Leistung erhob, die ihrer sonstigen künstlerischen Bedeutung nicht allein ebenbürtig war, sondern diese für Wagner erst in das hellste Licht setzte. Einen neuen Einblick in dieselbe hatte er gerade von seinem flüchtigen Aufenthalt in dem der Opernwelt entlegenen Nürnberg nicht erwartet, und grösser als je erschien ihm die Aufgabe des dramatischen Componisten, wenn er für eine solche Darstellerin arbeiten und in jedem Punkte seiner Dichtung und Musik auf gleicher Höhe mit ihrer Wiedergabe derselben bleiben wollte.

Als er im Herbst nach Magdeburg zurückkehrte, fand er daselbst eine gute Operngesellschaft vor. Wenn die Erfolge der Oper trotzdem nicht so ausfielen, wie es der junge Musikdirector wünschte, der es an nichts fehlen liess, um mit den vorhandenen tüchtigen Kräften etwas entsprechend Tüchtiges zu leisten, so lag dies zum grossen Theil an der Indifferenz des Publicums, welche der Berichterstatter für Robert Schumann's Neue Zeitschrift für Musik als eine »polizeiwidrige« bezeichnet. Derselbe beginnt sein missbilligendes Resumé über das Theaterjahr mit einem kurzen Referat über die Logenconcerte, an denen sich auch Richard Wagner gelegentlich

Digitized by Google

betheiligte, in denen ein wohlbesetztes Orchester unter einem Dirigenten »voll Feuer und hochzeitlicher Wonne« dann und wann gut musicire und die dennoch vom Publicum vernachlässigt würden. Dann wendet er sich zum Theater: »Was wollen Sie mehr,« ruft er, »wenn ich Ihnen versichere, dass wir in diesem Winter eine Oper hatten, wie noch nie? Was sagen Sie dazu, dass alle Hiesigen dies zugestanden und die Oper doch nicht besuchten? Was sagen Sie dazu, dass sich diese Oper nicht halten konnte und noch vor Ablauf des Winterhalbjahres aufgelösst werden musste? Was sagen Sie dazu, mein Herr? — Aber Spass bei Seite, die Sache ärgert einen; Bemühungen, Glück und Zufall brachten hier ein so vortreffliches Opernensemble zusammen, dass man es wie gesagt, nicht besser wünschen konnte. Ich will z. B. ein Theater sehen, dass die Sopranpartien im Lestocq so leicht besetzen kann, wie es bei uns durch die Pollert, die Limbach und die Schindler — Elisabeth, Katharina und Eudoxia — geschehen konnte. Wir hatten einen tüchtigen ersten Tenor, Freimüller, einen zweiten mit einer charmanten jugendlichen Bruststimme, Schreiber, sowie einen guten Bassisten, Krug, der zugleich die Chöre recht brav einstudirt. Rechnet man nun noch hinzu, dass ein junger, gewandter Künstler, wie der Musikdirector Richard Wagner, mit Geist und Geschick bemüht war, das Ensemble tüchtig herzustellen, so konnte es gar nicht fehlen, dass durch dieses Zusammenwirken uns wahre Kunstgenüsse geboten wurden. Unter diese rechnen wir zumal die Vorstellungen der neu einstudirten Opern, wie Jessonda, Norma, Lestocq.« Die letztgenannte Oper, der jüngste Sprössling der Muse Auber's, war erst im Mai 1834 auf der Pariser Opéra comique an das Licht der Lampen getreten. Der »Stummen« hatte sie es zu verdanken, dass sich Wagner in Wirklichkeit ganz besondere Mühe mit ihr gegeben hatte, indem er es namentlich darauf absah, Alles, was darin den Geist jener Oper zurückrufen konnte, zur rechten Wirkung zu bringen. So verstärkte er das russische Bataillon, welches auf der Scene zur Unterstützung einer Revolution geworben wird, durch eine kräftige Anzahl von Militärsängern zu einer

Digitized by Google

ansehnlichen Masse, die namentlich Director Bethmann sehr erschreckte und erzielte hiermit einen ganz gewaltigen Effect. Und doch blieb es dabei, dass die Theilnahmlosigkeit des Publicums, gerade wie auch die finanziellen Verhältnisse des Theaters es nicht zu einem rechten Gedeihen kommen liessen. Der Referent der Schumann'schen Zeitschrift fährt daher fort: »An Herrn Wagner und seines- und meinesgleichen sehe ich deutlich, was für eine Qual es ist, in allen Nerven und Fasern Bewegung zu fühlen und mitten in dieser Handels- und Kriegsstadt wohnen zu müssen. Es ist hier ein sehr anständiges, vages Treiben, das nicht einmal zu einem entschiedenen Rückschritt führt, denn dieser ist doch wenigstens eine Bewegung und man hätte Aussicht, auf diese Art wieder einmal in den Urzustand zurückzukommen, der zur Veränderung doch passabel angenehm sein müsste — aber nein, es steht.« Diese Charakteristik der Magdeburger Kunstzustände mochte dem lebhaften Musikdirector recht aus der Seele geschrieben sein. So konnte er nichts Geeigneteres beginnen, als während des Winters die auf einige Zeit liegen gelassene Composition des Liebesverbotes wieder aufzunehmen. In welchem Sinne er daran weiter componirte, kann uns nach allem über seine derzeitige Richtung bereits Gesagten nicht mehr überraschend sein, und wir glauben seiner eigenen Versicherung aufs Wort, wenn er sagt, aus seiner ersten Berührung mit dem deutschen Opernwesen sei eine seltsame Verwilderung seines Geschmackes hervorgegangen und »der jugendliche Beethoven- und Weberenthusiast« hätte gewiss von Niemand aus der Partitur des Liebesverbotes erkannt werden können.

Es galt nun, die Composition eilig zu beenden, denn das in dem obigen Berichte bereits angedeutete und von Wagner auf das klarste vorausgesehene Ereigniss einer baldigen Auflösung der ganzen Operngesellschaft stand vor der Thür und an ein Fortbestehen der Theaterunternehmung des würdigen Directors unter irgend welcher Form war nicht zu denken. Dennoch rechnete der Componist darauf, dass die Aufführung seiner Oper durch das noch zu Gebote stehende, gute Personal zum Ausgangspunkt einer gründlichen Wendung seiner in

Digitized by Google

materieller Beziehung misslichen Lage werden sollte. Zur Entschädigung für die Reisekosten vom vorigen Jahre hatte er eine Benefiz-Vorstellung zu fordern: natürlich bestimmte er eine Aufführung seines Werkes dazu und bemühte sich hierbei, der Direction diese ihm zu erweisende Gunst so wenig als möglich kostspielig zu machen. Da dieselbe dessenungeachtet einige Auslagen für die neue Oper zu tragen hatte, verabredete er, dass die Einnahme der ersten Aufführung ihr überlassen werden sollte, wogegen Wagner nur die zweite für sich in Anspruch nahm, deren pecuniäres Ergebniss er sich nach dem vorauszusetzenden Erfolge der ersten Vorstellung als kein geringeres vorstellte. Dass die Zeit des Einstudirens und der Aufführung selbst gänzlich an das Ende der Saison hinausgerückt wurde, schien ihm nicht eigentlich ungünstig, da er annehmen durfte, dass die letzten Vorstellungen des vom Publicum, ungeachtet der ihm im Allgemeinen vorzuwerfenden Apathie in musikalischen Dingen, oft mit ungewöhnlichem Beifalle aufgenommenen Opernpersonales mit ausnahmsweise besonderer Theilnahme beachtet werden würden.

Leider traf es sich so unglücklich, dass das gemeinte gute Ende der Saison, das auf Ende April 1836 festgesetzt war, gar nicht erreicht wurde. Wegen Unpünktlichkeit der Gagenzahlung kündigten die beliebtesten Opernmitglieder, die sich anderweitig besser versorgen konnten, der Direction schon im März ihren Abgang an, und diese hatte in ihrer Zahlungsunfähigkeit kein Mittel hiergegen zur Verfügung. Nun ward Wagner allerdings bange: das Zustandekommen einer Aufführung des Liebesverbotes erschien mehr als fraglich. Einzig der grossen Beliebtheit, deren er sich bei allen Opernmitgliedern erfreute, hatte er es zu verdanken, dass sich die Sänger nicht nur zum Aushalten bis Ende März, sondern auch zur Uebernahme des für die kurze Zeit so anstrengenden Einstudirens seiner Oper, an deren Partitur er den letzten Federstrich kaum gemacht hatte, bewegen liessen. Sollten noch zwei Aufführungen zu Stande kommen, so war die Zeit so knapp bemessen, dass zu allen Proben nur zehn Tage zu Gebote standen. Und dabei handelte es sich doch um eine

Digitized by Google

grosse Oper mit zahlreichen und starken Ensemblesätzen. Nun wurden Orchester- und Sängerstimmen ausgeschrieben, früh und Abends unausgesetzt studirt. Die nach dem »breiten Wege« hin belegenen Parterrelocalitäten des Theatergebäudes, welche damals zu Solo- und Chorproben benutzt wurden, sahen das Personal der Oper täglich versammelt und Wagner und Krug in vollster Thätigkeit des Einstudirens. Vorzüglich rechnete Wagner auch auf seine bereits erlangte Geschicklichkeit im Dirigiren. Und wirklich zeigte sich in den wenigen Orchesterproben, wo er durch beständiges Souffliren, lautes Mitsingen und drastische Anrufe betreffs der nöthigen Action das Ganze im Geleise erhielt, seine eigenthümliche Fähigkeit, den Sängern zu helfen und sie trotz höchster Unsicherheit in einem gewissen täuschenden Fluss zu erhalten, auch bei diesem Anlass wieder in glänzender Weise. Leider mussten alle diese Hebel zur Bewegung der dramatisch-musikalischen Maschinerie bei der Aufführung selbst wegfallen.

Zur Ermöglichung derselben waren auch noch andere Hindernisse zu besiegen. Es war eine Woche vor Ostern und dem Theater waren Aufführungen lustiger oder gar frivoler Stücke in dieser Zeit untersagt. Da das Operngedicht Richard Wagner's die Billigung der Magistratsperson, mit welcher er zu unterhandeln hatte, vielleicht nicht in dem Maasse genossen hätte, wie es den Beifall Heinrich Laube's gefunden, war es gut, dass sie sich mit demselben nicht einliess und sich mit der Versicherung des Componisten begnügte, es sei nach einem ernsten Shakespeare'schen Stücke gearbeitet. So blieb es bei der Abänderung des unter allen Umständen aufregenden Titels, wogegen »die Novize von Palermo« nichts Bedenkliches zu haben schien. Schlimm aber war es, dass auch das Publicum über den eigentlichen Inhalt des Stückes im Dunkeln bleiben sollte, denn die Direction brachte den Druck von Textbüchern nicht mehr zu Stande.

Der Tag der ersten Aufführung, der 29. März 1836 kam heran und das Haus war am Abend desselben so ausserordentlich gefüllt, wie die Spannung auf das Werk gross war. Aber die Sänger, namentlich des männlichen Personals,

Digitized by Google

waren so unsicher, dass dadurch eine von Anfang bis zu Ende alle Wirksamkeit ihrer Rollen lähmende Befangenheit entstand. Der erste Tenorist, Freimüller, mit dem schwächsten Gedächtnisse begabt, suchte dem lebhaften Charakter des Luzio durch seine im Fra Diavolo erlangte Routine, namentlich aber auch durch einen unmässig dicken und flatternden Federbusch aufzuhelfen. Trotzdem war es dem Publicum auf keine Weise zu verdenken, dass es, besonders in Ermangelung von Textbüchern, den Vorgängen der nur gesungenen Handlung nicht folgen konnte. Mit Ausnahme einiger Partieen der Sängerinnen, welche auch beifällig aufgenommen wurden, blieb das Ganze, welches vom Autor auf eine kecke, energische Action und Sprache abgesehen war, ein musikalisches Schattenspiel auf der Scene, zu welchem das Orchester mit oft übertriebenem Geräusch seine unerklärlichen Ergüsse zum Besten gab. Der Misserfolg dieses Abends konnte für den Autor trotzdem kein Anlass sein, seine Hoffnungen auf die zweite Vorstellung des noch nicht zur Genüge verstandenen Werkes sinken zu lassen, von welchem er sich in Erwägung des Umstandes, dass es zugleich überhaupt die letzte Vorstellung des Sängerpersonales sei, eine gute, ja grosse Einnahme versprach, weshalb er sich denn auch nicht hindern liess, die sogenannten »vollen« Preise für den Eintritt zu verlangen. Aber ein Unstern waltete über der Aufführung des Liebesverbots. Eine Eifersuchtsscene zwischen dem Gemahl der Isabella und dem zweiten Tenoristen, dem Sänger des Claudo, führte kurz vor dem Beginne der Vorstellung zu einem der Excesse hinter den Coulissen, wie sie als äusserstes Zeichen von Rohheit unter heutigen Bühnenkünstlern doch immer zu den Seltenheiten gehören. Eine Schlägerei vereitelte die Wiederholung seiner Oper — das war der letzte Eindruck, den Richard Wagner aus seiner Magdeburger-Dirigententhätigkeit mit sich nahm.

Unser Magdeburger Berichterstatter lässt sich über das Ereigniss vernehmen, wie folgt: »Den Schluss der Saison machte eine neue Oper von Richard Wagner: das Liebesverbot oder die Novize von Palermo. Das Malheur war schon

Digitized by Google

eingetreten, die Oper in der Auflösung und nur mit Qual und Noth konnte der Componist diese Oper in der grössten Eile einstudiren. Die Aufführung war übereilt und über's Knie gebrochen; aber wenn dies auch nicht der Fall gewesen wäre, kann ich demungeachtet nicht begreifen, was den Componisten bewegen konnte, ein Werk, wie diese Oper, zum erstenmale in Magdeburg aufzuführen. Es thut mir übrigens leid, mich darüber nicht ganz aussprechen zu können — was ist eine einzige Aufführung und diese nicht einmal klar und deutlich? Die Leute auf dem Theater wussten noch zu wenig auswendig. — Soviel aber weiss ich, dass das Werk, wenn es dem Componisten glückt, es an guten Orten aufführen zu lassen, durchdringen wird. Es ist viel darin, und was mir gefällt, es klingt Alles, es ist Musik und Melodie, was wir bei unserer deutschen Oper jetzt so ziemlich suchen müssen.«

Digitized by Google

VIII.

Königsberg.

Neue Versuche in Leipzig. Vergebliche Hoffnungen für Berlin. Erkundigung über Riga'sche Theaterverhältnisse. Königsberg. Vermählung Wagner's. Er wird Musikdirector in Königsberg. Setzt sich mit Scribe in Verbindung. Bankerott der Direktion. Erste Bekanntschaft mit Bulwer's „Rienzi."

Richard Wagner verliess Magdeburg zu Ostern 1836 ohne eine Aussicht auf baldiges anderweitiges Unterkommen und die mit ihrer so nothwendigen Einnahme verunglückte Benefizvorstellung war ein schlechter Schluss seiner dortigen Laufbahn in materieller Beziehung gewesen. Eine schwere Zeit der Noth und Entbehrung sollte nun für den jungen Künstler beginnen und ihm mehr als ein ganzes Jahr seines Lebens mit Sorgen verbittern und für seine künstlerische Thätigkeit unfruchtbar machen. Seine früh ergriffene Selbständigkeit hatte ihn im äusseren Leben zu manchen Fehlgriffen der Unerfahrenheit verleitet; der Ernst des Lebens meldete sich und schlimme Feinde, Geldnoth und Schulden, plagten ihn von allen Seiten. Er wandte sich zunächst wieder in die Vaterstadt zurück, um Versuche zur Aufführung des Liebesverbotes zu machen, das er an die Stelle der geopferten Feen einschieben zu können hoffte. Gerade für dieses Werk, das sich dem italienischen und französischen Geschmacke gegenüber keineswegs spröde verhielt, hätte er sich die besten Aussichten machen dürfen und machte sie sich auch wirklich.

Digitized by Google

Von Neuem trat er mit Ringelhardt in Unterhandlung. Um seine Theilnahme vollends anzuregen, bot er dessen eigener, soeben bei der Leipziger Oper debütirenden Tochter die Partie der Marianne, der verlassenen Geliebten des Stadthalters an. Aber vergeblich; vielmehr ergriff der Darsteller Iffland'scher und Kotzebue'scher Väter den nicht üblen Vorwand, gegen den sich nicht streiten liess, dass er, abgesehen von sonstigen Schwierigkeiten, die sich der augenblicklichen Vorführung einer Opernnovität entgegenstellten, an dem Sujet der Oper selbst Anstoss nähme, als welches seiner sittlichen Ueberzeugung widerspräche. Es war bitter, dass mit dieser sonderbaren, aber kategorischen Erklärung eines empfindlichen Sittlichkeitsgefühles dem Autor eine Hoffnung abgeschnitten wurde, die ihm in seiner bedrängten Lage noch eine Stütze gewährt. Gewiss hatte er ein Recht, eine Darstellung seines Werkes gerade auf der Leipziger Bühne zu hoffen; wo sollte er eher auf eine gute Aufnahme rechnen, als in seiner eigenen Vaterstadt, die seine Erstlingsarbeiten im Concerte mit aufmunterndem Beifall entgegengenommen hatte? War er als Componist bisher noch namenlos, von wo sollte die rühmliche Nennung seines Namens in geeigneterer Weise ausgehen, als von dem Orte, wo er durch ehrenwerthe Träger desselben schon einen guten Klang hatte? Um nicht in das gewöhnliche Geleise der Noth zu gerathen, fasste er den Beschluss, etwas Besonderes zu wagen. Vielleicht begünstigte ihn das Glück und liess ihn, was ihm an einem Orte versagt war, an einem andern finden. Er dachte an Berlin. Von der Hofoper war nichts zu erwarten, geeigneter erschien ein Versuch mit einem der kleineren Theater der preussischen Residenz. Ohne eine Sicherheit und Aussicht ging er nach Berlin und bot dem Director des Königsstädtischen Theaters sein Liebesverbot zur Aufführung an. Wirklich schien es, als sollte das ersehnte Glück sich ihm nun endlich geneigt erweisen: mit den besten Versprechungen aufgenommen, fühlte er sich für den Augenblick geborgen. Als Entschädigung für die Wartezeit in Berlin musste er die Anhörung einer Spontini'schen Oper unter des Componisten eigener Leitung

Digitized by Google

ansehen. Es war, wie es scheint, der Ferdinand Cortez, in dessen Darstellung, namentlich auch die genaueste Pünktlichkeit aller scenischen Evolutionen, sich ihm bedeutend imprimirte: hier war das aufzuführende Werk und die Aufführung, wie aus einem Guss und der Eindruck des Ganzen gehörte zu den lebendigsten, die er bisher von einer theatralischen Darstellung gewonnen hatte. Wie sehr wäre eine solche Exactheit soeben noch seinem Liebesverbote zu Gute gekommen! Nach längerem erfolglosen Harren in Berlin musste er von Neuem die Erfahrung machen, dass die Versprechungen von Theaterdirectoren etwas sehr Unsicheres seien und nicht zu den Punkten gehörten, in denen ihr reizbares »Sittlichkeitsgefühl« von seiner Zartheit Probe ablege. In der schlimmsten Lage verliess er Berlin.

Nach Leipzig wollte er jetzt nicht zurückkehren, was sollte er dort auch? Er wandte sich nach Königsberg, wo er sich persönlich um die Musikdirectorstelle bewarb. Bis er dieselbe wirklich erhielt, stand noch einige Zeit der Ungewissheit bevor und er glaubte dieselbe nicht ohne anderweitige Bemühungen verstreichen lassen zu dürfen. Während er im August 1836 die deutschen Hof- und Stadttheater ersten und zweiten Ranges Revue passiren liess und sich von keiner Seite ein freundlicher Lichtstrahl der Hoffnung darbot, kam ihm der Gedanke, ob es nicht gerathen sei, über die russische Grenze, der er sich durch seinen dermaligen Aufenthaltsort näher gerückt sah, in den Norden zu gehen. In seiner schwierigen und durch mancherlei Geldsorgen bedrängten Situation gewannen die blanken russischen Silberrubel, die selbst jetzt, wo sie sich in entwerthete Papierscheine verwandelt haben, so manchen deutschen Landsmann über die Grenze locken, um so mehr Anziehungskraft für ihn, als er sich entsann, dass ein älterer Leipziger Bekannter, Heinrich Dorn, unmittelbar nach der Auflösung des Leipziger Hoftheaters im Jahre 1832 sich über Hamburg nach Riga gewandt hatte und nun, nachdem er daselbst die Oper, an der er ursprünglich thätig gewesen, quittirt, als städtischer Cantor und Kirchenmusikdirector sehr befriedigende Berichte

Digitized by Google

über dortige Musikfeste nach Deutschland schickte. Er wandte sich daher brieflich an Dorn, für den er noch aus der Zeit ihres einstigen Verkehrs die Anhänglichkeit des jüngeren Musiker für den älteren bewahrt hatte, erkundigte sich bei ihm nach den Verhältnissen des Rigaer Theaters und sprach den Wunsch aus, für sich und seine Braut daselbst Engagement zu finden. Auch dieser Schritt war vergeblich; denn gerade um diese Zeit standen in Riga die Dinge so, dass auch das dortige Theater im Begriffe war, seine Thätigkeit für einige Zeit gänzlich einzustellen. Er blieb somit einzig auf die Hoffnung angewiesen, die ihm seine Anwerbung um die Königsberger Musikdirectorstelle gewährte und suchte sich einstweilen zur Sicherung derselben dadurch dem Publicum zu empfehlen, dass er Orchesterconcerte im Schauspielhause dirigirte und in einem derselben auch eine seiner Ouverturen aufführte.

Die misslichsten äusseren Umstände, in denen er sich befand, konnten Wagner gleichwohl nicht hindern, sich noch im Herbst desselben Jahres mit seiner Braut, Wilhelmine Planer, ehelich zu verbinden. Dass er mit dem Januar 1837 seine Stelle als Königsberger Musikdirector antrat, förderte die Hebung seiner Verhältnisse nicht in genügendem Grade. Das Jahr, welches er in Königsberg verbrachte, in welchem erstes häusliches Glück ihm durch mancherlei Trübsal verbittert wurde, ging daher für die Kunst gänzlich verloren. Nur eine Ouverture schrieb er, über das Thema: Rule Britannia, wohl schon vor seinem Amtsantritt, da es vermuthlich die von ihm im Concert aufgeführte ist. Ein Drang entwickelte sich bis zur zehrenden Sehnsucht in ihm: aus der Kleinlichkeit und Erbärmlichkeit der ihn beherrschenden Verhältnisse sich herauszuarbeiten. Freilich bezog sich dieser Drang erst in zweiter Linie auf das Leben selbst; in erstem Zuge ging er auf eine glänzende Laufbahn als Künstler aus. Schon jetzt tauchte der Gedanke in ihm auf, mit einem Ruck Alles abzuwerfen, was ihn bedrückte, die Fesseln zu sprengen, die ihn unerträglich beengten, und indem er direct in Paris sein Glück versuchen wollte, sich dem kleinen deutschen Theatertreiben zu entziehen. Wie er nach jeder

Digitized by Google

Erzählung, jedem Roman nur in der Absicht griff, sich ein tüchtiges Opernbuch daraus zu Stande zu bringen, so ging es ihm auch mit dem Roman von Heinrich König: »Die hohe Braut«, der ihm um diese Zeit in die Hände fiel. In seiner damaligen Stimmung sprang ihm schnell das Bild einer grossen, fünfactigen Oper für Paris aus demselben in die Augen. Einen vollständigen Entwurf davon schickte er an den weltbeherrschenden Textdichter der »Hugenotten«, die das Jahr vorher — 1836 — zum ersten Mal in Paris aufgeführt, binnen Kurzem in vierzig Vorstellungen dreimalhunderttausend Francs eingebracht hatten, mit dem Vorschlage, denselben, wenn er ihm gefiele, für seine Rechnung auszuführen, und ihm dafür den Auftrag zu erwirken, ihn für die grosse Oper in Paris zu componiren. Es war Richard Wagner's erster Versuch, sich den Weg in die Weltstadt zu bahnen; natürlich führte er zu nichts und Scribe liess die Angelegenheit des ihm fremden jungen deutschen Componisten so gut wie unbeachtet.

Bald darauf fand seine Thätigkeit in Königsberg durch den Bankerott der Direction dasselbe plötzliche Ende, wie an seinem ersten Berufsorte. »Herr Musikdirector Wagner hielt sich hier zu kurze Zeit auf, um sein Talent mehrseitig zeigen zu können«, berichtet der Königsberger Musikreferent für Schumann's Zeitschrift in bedauerndem Nachruf; über ihn als Künstler stellt er die Betrachtung an: »Manche Menschen sind gleich klar in ihrem Charakter und in ihren Werken, andere müssen sich erst durch ein Chaos von Leidenschaften hindurcharbeiten. Freilich gelangen die letzteren zu höheren Resultaten«.

Während eines flüchtigen Besuches in Dresden im Sommer 1837 gerieth er zufällig auf die Bärmann'sche Uebersetzung des damals neuen Romans von Bulwer: Rienzi, der letzte der Tribunen. Wie Bulwer selbst für die Deutschen als das »Volk der Denker« schwärmte, so fanden ja wechselsweise seine Romane in Deutschland zahlreiche und eifrige Leser. Nun war es eine längst von Wagner gehegte Lieblingsidee, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer grossen tragischen Oper zu machen. Dass der Roman des englischen Dichters

Digitized by Google

ihn von Neuem dazu anspornte, war nicht wunderbar. Hatte diesem doch selbst eine dramatische Arbeit, die *beautiful tragedy*, wie der Verfasser sie in der Vorrede nennt, einer Miss Mitford den Anstoss zur Entstehung gegeben. Gegen den Vorwurf der Unselbständigkeit vertheidigt sich Bulwer durch den Nachweis, dass er diesem Drama nichts weiter entnommen habe, als die Liebesintrigue zwischen Irene und Adriano, die bei ihm nur Episode sei, während sie dort den Kern des Dramas bilde; gerade dieser Episode hatte Wagner wieder zu ihrer Bedeutung zu verhelfen, um das wirksamste Operngedicht zu erhalten. Im Uebrigen nährte die Lectüre des Romans in ihm die Stimmung, in der ihn danach verlangte, selbst mit vorläufiger Ausserachtlassung eines practischen Zweckes überhaupt etwas Grosses und Erhebendes zu beginnen und sich aus der Misère des Privatlebens, der er nirgends auch nur den mindesten Stoff für künstlerische Behandlung abzugewinnen wusste, sich in die freiere Luft einer grossen geschichtlichen Begebenheit zu flüchten. Mit grossen Gedanken im Kopfe und im Herzen, von einer Umgebung der Rohheit und Gemeinheit in der Verwirklichung seiner beglückenden Pläne gehindert, erfüllte ihn Rienzi mit lebhaftester Sympathie; dazu übte das lyrische Element in seiner Atmosphäre, die »Friedensboten«, die Schlachthymnen, seine Anziehungskraft und Wagner fühlte sich auf das Wärmste für den neuen Stoff interessirt. Sonderbar, dass es gerade bei dem zufälligen und kurzen Aufenthalt in Dresden war, wo ihm derselbe in die Hände fiel. Nicht eher sollte Rienzi die Bühne beschreiten, als bis der Componist hierher, wo der erste Keim zur Entstehung des Werkes in seine Seele fiel, nach Dresden den irrenden Fuss aus der Fremde zurückgelenkt hatte.

Bevor er zur Ausführung des neuen Stoffes schritt, zogen ihn neue und nach aussen hin zerstreuende Vorgänge von diesem Gedanken ab. Sein erst vor einem Jahre gegen Dorn geäusserten Wunsch, nach Riga zu gehen, sollte sich nun doch erfüllen. Unerwartet kam ihm ein Anerbot von hier aus; auf Dorn's Vorschlag war ihm die erste Musikdirectorstelle

Digitized by Google

an der soeben unter der Leitung Holtei's neu begründeten Bühne angeboten worden. Wagner zögerte nicht, sie anzunehmen, bei der gegründeten Hoffnung, gerade hier in geordnetere Zustände zu treten, die er in seiner bisherigen Wirksamkeit so lange peinlich hatte entbehren müssen.

Digitized by Google

IX.

Riga.

Rigaer Theaterverhältnisse. Kräfte für die Oper. Abonnementsconcerte Wagner's. Eintretende Abneigung gegen die „Komödiantenwirthschaft." Erste Bekanntschaft mit dem Stoffe des „fliegenden Holländer," Rienzi begonnen. Composition der beiden ersten Acte. Nach Paris!

Die den Freuden eines stehenden Theaters sehr geneigte Bevölkerung Riga's hatte ein solches damals fast ein ganzes Jahr entbehren müssen. Aushilfen aller Art sollten den Mangel weniger fühlbar machen: mehrere Familien hatten sich zu einem Kränzchen vereinigt, in welchem alle vierzehn Tage Opern executirt wurden und waren selbst grössere Werke, wie Fidelio, Don Juan, die Vestalin, der Freischütz u. s. w. im engeren Kreise vorgeführt worden; aber das grosse Publicum war leer dabei ausgegangen. Nun hatte eine freiwillig zusammengebrachte Summe von fünfzehntausend Rubeln die Existenz des Theaters für die nächste Zeit gesichert; dafür wollte man freilich auch etwas Vorzügliches haben. Die Leitung übernahm zu allgemeiner Zufriedenheit der Dichter von »Lorbeerbaum und Bettelstab«, der »Lenore« u. s. w. Karl von Holtei. Als man denselben erst persönlich kennen lernte, wurde die gute Meinung über den neuen Theater-Director noch erhöht. Um die Engagements an Ort und

Digitized by Google

Stelle zu betreiben, war er nach Deutschland zurückgekehrt und brachte hier auch die Unterhandlungen mit seinem Musikdirector persönlich zum Abschluss.

Im August ward es in Riga lebendig: »wo man hinsah, ein neues Gesicht, dem man ansah, dass es die nächste Anwartschaft auf Roscius oder Garrick's Grossthaten habe«, schildert Dorn. Den Reigen eröffnete der Director selbst, bald nach ihm traf auch der junge — vier und zwanzigjährige — Musikdirector »Herr Richard Wagner aus Königsberg« ein. Auch Wagner's Frau war seinem Wunsche gemäss für das Schauspiel des neuen Theaters engagirt worden, während zugleich ihre Schwester, die Sängerin Therese Planer, durch Holtei von Hannover nach Riga gezogen war. Was Wagner aber wirklich erfreuen und sein Interesse an der neuen Thätigkeit beleben konnte, das war das wirkliche Ausgehen der Direction auf mindestens gute Vorstellungen. Er fand vortreffliche Mittel für die Oper versammelt; als Sopranistin fungirte Frau Pollert, seine Magdeburger Isabella-Darstellerin, die inzwischen auch in Königsberg thätig gewesen war; auch der Bassist Günther, der mit Wagner's Schwägerin aus Hannover an das Riga'sche Theater gekommen, sowie das tüchtige Köhler'sche Ehepaar (Tenor und Sopran) wurden bald die Lieblinge des Publicums. Mit vieler Lust ging daher Wagner an die Verwendung der tüchtigen Kräfte und componirte mehrere Einlagen in Opern für einzelne Sänger. Dieser wohlgelaunten Stimmung entsprach bald die Absicht, für die eben zu Gebote stehenden Mittel etwas zu schreiben und er entwarf sich für den Zweck den Text zu einer zweiactigen komischen Oper, zu der er den Stoff einer drolligen Erzählung aus Tausend und eine Nacht entnahm, jedoch mit gänzlicher Modernisirung desselben. Auch fühlte er das Bedürfniss sich sonst zu bethätigen. Er gab im Laufe des ersten Winters, den er in Riga verbrachte, einen Cyclus von sechs Abonnements-Concerten, in welchen er zwei Ouverturen eigener Composition producirte, »Columbus« und »Rule Britannia«, beide aus der Zeit seiner Musikdirector-Thätigkeit in Magdeburg und Königsberg. Dorn urtheilt

Digitized by Google

über diese Compositionen in einer Weise, die auf den damaligen Wagner, den Componisten des Liebesverbotes und musikalischen Weltbürger ein bezeichnendes Licht wirft: »Die Conception und Durchführung dieser Tondichtungen konnte man nicht anders, als Beethovenisch nennen: grosse, schöne Gedanken, kühne rhytmische Abschnitte, die Melodie weniger vorherrschend, die Durchführung breit und in absichtlich schwerfälligen Massen, die Länge fast ermüdend — dagegen das Aussenwerk hochmodern, beinahe Bellinisch, wie ich denn nur die nackte Wahrheit erzähle, dass hier zwei Klapptrompeten in Bewegung sind, deren Stimmen vierzehnthalb eng beschriebene Seiten ausfüllen, dazu verhältnissmässig alle übrigen Spektakel- und Reizmittel. Mag auch eine solche Verbindung von Kern und Schale nicht undenkbar sein, hier wenigstens war sie misslungen und bot nur den Eindruck eines Hegelianers im Heine'schen Stil«. Die Zeit habe an Wagner seit ihrer letzten Begegnung in Leipzig zu sehr geschliffen: »während er in seiner Laufbahn am Theater mit den Armen in Allerweltspartituren umherfegte, mit den Füssen in Beethoven's Werken wurzelte, schlug das noch zu jugendliche Herz in ungestümer Wallung bald hier- bald dorthin und der Kopf perpendikelte zwischen den Doppelbeen Bach und Bellini«.

Seit Neujahr 1838 übernahm Karl von Holtei die Leitung der Riga'schen Bühne auf eigene Gefahr und Rechnung, das frühere Comité dankte ab. Während das Theater sich so auf gutem Wege zu einer festeren und dauerhafteren Begründung zu befinden schien, wurden die anfangs so vielversprechenden Beziehungen seines Kapellmeisters zu ihm diesem bedauerlicher Weise bald verleidet. Gerade um die Zeit seines Rigaer Aufenthalts begann sich in Richard Wagner die grosse Wendung zu vollziehen, die ihn mit der Zeit immer mehr und mehr von den modernen Theaterverhältnissen losgelöst hat. Der erste Eintritt in den praktischen Musikerberuf als Musikdirector eines Theaterorchesters hatte der Seite seines Wesens geschmeichelt, die von dem Bewusstsein aus, dass das Kunstwerk zum vollen Leben vor Allem der Verwirklichung

Digitized by Google

auf der Bühne bedürfe, ihn auch im späteren Leben immer wieder mit der Freude an dem gewissenhaften Einstudiren eines edlen Werkes erfüllte und periodisch zu dieser Thätigkeit antrieb. Das Bedürfniss dazu aber war um so eher befriedigt, als das herrschende Genre ihn bald mit Ueberdruss erfüllte: so geneigt er noch zu Beginn dieser Laufbahn gewesen, sich mit dem frischen Leben mancher französischen Partitur selbst auf Kosten mangelnder Tiefe auszusöhnen und zu befreunden, so that das fortgesetzte tägliche Einstudiren Adam'scher, Auber'scher und Bellini'scher Opern endlich doch das Seinige, jedes leichtsinnige Gefallen daran ihm gründlich zu zerstören. Zu gleicher Zeit aber mit der Befriedigung jenes Bedürfnisses that sich, was wir unter »Komödiantenwirthschaft« verstehen, in immer nackterer, abschreckenderer Breite vor ihm auf: der Coulissenklatsch, Applaus und Hervorruf, Gagen- und Rollenfragen, Beliebtheit beim Publicum zeigten sich ihm immer deutlicher als die Haupttriebfedern dieses Lebens und der Ernst seiner wahrhaften und ächt künstlerischen Natur wurde immer tiefer dadurch verletzt, immer empfindlicher davon zurückgestossen. Erinnern wir uns des Keimes dieser Abneigung gegen das »geschminkte Komödienthum« schon aus seiner frühesten Jugend. Er hatte die Composition des erwähnten komischen Operntextes schon begonnen, als es ihn plötzlich wie mit Ekel erfüllte, ihn für diese Wirthschaft herzurichten, ja, als er inne ward, dass er selbst auf dem besten Wege sei, Musik à la Adam zu machen, fühlte er sich durch diese Entdeckung trostlos verletzt und mit Abscheu liess er die Arbeit liegen. Dem Theater gegenüber beschränkte er sich seitdem immer mehr auf die Ausübung seiner Dirigentenpflicht und sah vom Umgange mit dem Personale vollständig ab. Dass er diese Dirigentenpflicht nach wie vor mit der ihm eigenen Strenge und Sorgfalt erfüllte, konnte ihm jetzt kein inneres Genügen mehr gewähren. Etwas fremdartig klingt übrigens die auf Holtei zurückgeführte Angabe, dass wegen Wagner's stundenlanger, endloser Proben, in denen ihm nichts recht, nichts gut genug, nichts fein

Digitized by Google

nüancirt genug gewesen sei, bei dem Director selbst Beschwerden der Sänger eingelaufen seien, auf deren Anlass dieser, wiewohl er Wagner im Innern habe Recht geben müssen, dagegen eingeschritten sei, ihn bittend, dass sein Uebereifer ihm nicht »die Sänger todt mache«. Seine Wohnung hatte er sich seinem Verlangen nach Zurückgezogenheit und seiner geringen Neigung für den Verkehr mit den Gliedern der Theaterwelt gemäss gewählt; sie lag ausserhalb der damaligen Festungswälle und Gräben in der Petersburger Vorstadt*) und über Brücken und Kanäle rollte der Fiacre, der ihn durch die frühere Sandpforte zu seinem Berufsorte, dem alten Theater in der Königsstrasse führte.

Um diese Zeit, wo der sehnsüchtige Drang, den gewohnten eingehenden Verhältnissen sich zu entreissen, in seiner künstlerischen Bedrängniss stete stachelnde Nahrung fand, lernte er bereits den Stoff des »fliegenden Holländers« kennen. Heine erzählte ihn gelegentlich im Salon und das ihm in dieser Erzählung begegnende neue Motiv, der Erlösung des zu ewiger Irrfahrt Verdammten durch die standhafte Treue eines Weibes, machte auf Wagner einen tiefen Eindruck. Heine seinerseits verdankte, wie vermuthet worden ist, die Anregung zu seiner Darstellung einem englischen Melodrama von Fitzball, das während seiner Anwesenheit in London auf dem Adelphitheater mit grossem Erfolg gegeben wurde, in der aber die Verbindung des Holländers mit einem Erdenweibe nicht zum Zwecke seiner Erlösung, sondern ihres Unterganges vor sich ging. So hatte der Stoff des fliegenden Holländers schon eine Vorgeschichte, noch ehe ihn Wagner aus der frivolen Umhüllung des ihm bei Heine gegebenen Zusammenhanges löste und in ihm durch die Macht seiner Töne die welterlösende Kraft der Liebe verherrlichte. Schon jetzt prägte sich ihm der Gegenstand unauslöschlich ein; er gewann aber noch nicht die Kraft zu seiner nothwendigen Wiedergeburt in dem Künstler, welche erst weitere

*) Gegenwärtig das Eckhaus Alexanderstrasse Nr. 9.

Digitized by Google

Lebensschicksale gewähren sollten. Für jetzt trieb es ihn zu einer andern Arbeit.

Längst hatte er die Unmündigkeit des Theaterpublicums deutscher Provinzstädte, zu denen ja auch Riga zählen durfte, bitter empfunden. Da es nur gewohnt ist, bereits auswärts beurtheilte und accreditirte Werke sich vorgeführt zu sehen, fehlt ihm jede Möglichkeit, über eine neue Kunsterscheinung ein Urtheil zu fällen. Das Gewahrwerden dieser Unmündigkeit hatte ihn daher auch zu dem Entschlusse gebracht, um keinen Preis eine grössere Arbeit an kleineren Theatern zur ersten Aufführung zu bringen. Als er nun von Neuem das Verlangen fühlte, zu einer solchen sich zu sammeln, verzichtete er gänzlich auf eine schnelle und in der Nähe zu bewerkstelligende Aufführung derselben; er dachte sich irgend ein bedeutendes Theater, das sie einst aufführen sollte und kümmerte sich wenig darum, wo und wann sich dieses Theater finden würde. Dass man in demselben Sommer 1838, wo er nun mit vollem Eifer den schon früher gehegten Plan zum »Rienzi« wieder aufnahm, in Dresden den Grundstein zu einem neuen und prachtvollen Opern- und Schauspielhause legte, konnte ihm noch kein günstiges Omen für den Beginn seiner Arbeit sein. Er verfasste den Entwurf zu einer grossen tragischen Oper in fünf Acten, den er von vornherein so bedeutend anlegte, dass es unmöglich ward, diese Oper — wenigstens zum ersten Male — auf einem kleinen Theater zur Aufführung zu bringen, und liess sich an dieser Gewissheit genügen. Bei der Dichtung dazu dachte er auch jetzt nur an ein wirkungsvolles Opernbuch; gegen ihm hier und da zur Composition präsentirte sogenannte »schöne Verse und zierliche Reime« hatte er stets einen Abscheu gehegt, sobald das Ganze nicht ein tüchtiges Theaterstück war. Was ihm für die musikalische Ausführung schon die Dichtung bestimmend als Ideal vorschwebte, war die »grosse Oper« mit all' ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer affectreichen, musikalisch massenhaften Leidenschaftlichkeit und sie nicht etwa blos nachzuahmen, sondern mit rückhaltsloser Verschwendung nach allen Seiten ihrer bisherigen Erscheinung zu überbieten,

Digitized by Google

das war das Ziel, welches sich sein künstlerischer Ehrgeiz gesteckt hatte. Bei der Ausführung der Rienzidichtung begeisterte Wagner in allen Theilen zwar der ihn wirklich als solcher erfüllende dramatische Stoff, dem sich seine Musik ohne »musikalische Schönrednerei« zu seiner vollen scenischen Wirkung anschliessen sollte; diesen Stoff selbst aber erblickte er nur in der einzig ihm vorschwebenden Form und Gestalt der grossen Oper in fünf Acten, mit fünf glänzenden Finales, mit Hymnen, Aufzügen und musikalischem Waffengeräusch.

Noch eine der Anregungen, die hin und wieder mit lebhafter Unmittelbarkeit auf sein künstlerisches Wesen wirkten, haben wir aus dem Sommer 1838 zu verzeichnen, in welchem er an den Entwurf des Rienzi ging. Mit grosser Liebe und Begeisterung studirte er seinem Opernpersonale Méhul's herrlichen »Joseph« ein und fühlte sich unter dem Einflusse dieser Beschäftigung nach seiner eigenen Erinnerung »ganz gehoben und veredelt«. Dass solche Eindrücke, welche ihm blitzartig nie geahnte Möglichkeiten erhellten, sich ihm immer wieder bieten konnten, das war es, was ihn stets von Neuem an das Theater fesselte, so sehr ihn andererseits der typisch gewordene Geist unserer Opern-Aufführungen mit Ueberdruss und Ekel zu erfüllen begann.

Im Herbst 1838 machte er sich an die Composition der vollendeten Dichtung. Während derselben führte ihn sein Beruf auch nach Mitau, der benachbarten kleinen kurischen Metropole und aus seiner Riga'schen Thätigkeit verdient etwa das Einstudiren einer neuen Oper Dorn's Hervorhebung. Die komische Oper des in Riga überaus populären Kirchenmusikdirectors »Der Schöffe von Paris«, Text von W. A. Wohlbrück, gelangte am 1. November unter eigener Leitung des Componisten, dem Wagner den Tactstock für diesen Abend abgetreten, unter grossem Beifall zur ersten Aufführung, und erlebte bis zum Ende des Jahres mehrfache Wiederholungen, die letzte auf Verlangen der aus Dorpat für die Ferien anwesenden studirenden Jugend Riga's. Dass sich Wagner »die grösste Mühe gegeben habe, das Werk möglichst exact auf

Digitized by Google

die Bühne zu bringen«, rechnet ihm Dorn noch fünf und zwanzig Jahre später als »Revanche« für die einstige erste Einführung Wagner's in die musikalische Oeffentlichkeit mit der Paukenschlagouverture im Leipziger Theater an. Ungewiss ist dagegen, ob der Componist des Rienzi aus der Arbeit des Einstudirens der Dorn'schen Oper irgend welche Anregung für sein eigenes grosses Werk genommen habe, das er im Winter 1838—1839 mit voller Begeisterung fortsetzte. Von seiner Entstehung giebt uns wiederum Dorn ein anschauliches Bild, wenn er über seine Beziehungen zu Wagner Bericht erstattet: »Wir wurden, zumal auch die Frauen der beiden nunmehrigen Kunstgenossen harmonirten, noch genauer mit einander bekannt und haben gemeinschaftlich recht angenehme Stunden in unserer Häuslichkeit verlebt. Mit grossem Interesse sah ich die ersten Entwürfe zum Rienzi entstehen und hörte nach und nach die anwachsenden Scenen am Pianoforte. Den Adriano hatte Wagner für seine Schwägerin, Fräulein Planer bestimmt (?), welche in diesen Zusammenkünften überhaupt alles Frauenstimmliche übernehmen musste; die anwesenden Männer, zu denen meistens auch der Violoncellist des Theaterorchesters, der humoristische Karl von Lutzau gehörte, sangen, was sie irgend aus dem Brouillon erwischen konnten — und vor dem Hause in der Petersburger Vorstadt blieben die Bartrussen entsetzt stehen, wenn sie spät Abends den Höllenspektakel da oben vernahmen. Denn dass bei einem solchen Concerte die Saiten des Flügels wie Spreu vor dem Winde auseinanderflogen, und der Componist zuletzt nur noch ein dreschflegelähnliches Holzgerassel vernehmen liess, wozu die auf dem Resonanzboden rings umherliegenden Metallschlangen ein anmuthendes Janitscharengeräusch executirten — was uns aber angesichts der Partitur gar nicht genirte — das Alles verstand sich bei einem so handfesten Clavierspieler, wie Wagner, von selbst«.

Im Frühjahr 1839 waren die beiden ersten Acte des Rienzi zur Vollendung gediehen. Aber auch Richard Wagner's Aufenthalt in Riga war nicht mehr von langer Dauer. Sein Contract mit Holtei war beinahe abgelaufen; dieser selbst

Digitized by Google

trat, nach dem Tode seiner Frau (geb. Holzbecher), seiner Stellung überdrüssig, schon zu Ostern von der Theaterleitung zurück, die er in die Hände des Tenoristen Hoffmann aus Petersburg legte. Auch diese Veränderung in der Bühnenleitung trug zu Wagner's Abneigung gegen eine fernere Befassung mit einer Thätigkeit bei, die ihm ohnedies verleidet war; desto weniger Ruhe liess ihm der lange gehegte und nun stets mit erneuter Lebhaftigkeit in ihm aufsteigende Wunsch, nach Paris zu gehn, als an den eigentlichen und einzigen Quell und Ausgangspunkt für jeden auch in Deutschland auf der Opernbühne zu erwerbenden Ruhm. Wer Wagner wohlgesinnt war, suchte ihm diesen Plan wegen seiner Unsicherheit auszureden, doch alle dahin zielenden Versuche scheiterten an der Lebhaftigkeit, mit der er auch jetzt den Gedanken erfasst hatte, mit diesem gewagten Schritte Alles auf's Spiel zu setzen, um vielleicht Alles zu gewinnen.

Digitized by Google

X.

Nach Paris!

Seereise bis London. Ueberfahrt nach Boulogne sur Mer. Erste ökonomische Enttäuschungen im „Lande der Franken". Aufenthalt in Boulogne und Bekanntschaft mit Meyerbeer.

„Zu neuen Thaten" trieb es den Helden des Alterthums, damit er sich nicht in müssiger Rast verliege. So ein jugendlich reckenhafter Thatendrang war es, dem ähnlich, der den Ritter der Tafelrunde aus den Armen der Minne scheuchte und ihn die Aventure aufsuchen hiess, um seine Kraft an ihr zu messen, der sich nun des jungen Künstlerhelden bemächtigte und ihn bewog, an die Ausführung seines kühnen Planes zu gehen, ohne im Geringsten mit ausreichenden Mitteln versehen zu sein, ja ohne nur einen bekannten Menschen in der Weltstadt vermuthen zu dürfen, in der er sich Glanz und Ehren zu erwerben gedachte. Mit seiner Frau begab er sich von Königsberg aus nach Pillau, und dort an Bord eines Segelschiffes, welches ihn nach London bringen sollte. Die Seefahrt war reich an Unfällen und blieb ihm für immer unvergesslich. Dreimal litt das Schiff vom heftigsten Sturm und einmal sah sich der Capitän genöthigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. Einen wunderbaren Eindruck auf Wagner's Phantasie machte die Durchfahrt durch die norwegischen Scheeren: die Gestalt des fliegenden

Digitized by Google

Holländers tauchte ihm hier wieder auf; die alte Meeressage, die er aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann an seiner eigenen Lage, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffsgetriebe Physiognomie und die eigenthümliche bestimmte Farbe, die ihr nur die selbsterlebten Seeabenteuer verleihen konnten.

Drei und eine halbe Woche hatte die Seereise gedauert, als das Schiff mit seinen seemüden Passagieren in die Mündung der Themse und in den Hafen von London einlief. Um von den mannigfachen Beschwerden der ihn äusserst angegriffenen Fahrt auszuruhen, gönnte sich Wagner in der grossbritannischen Hauptstadt eine kurze Rast. Vorzüglich interessirte ihn die Stadt selbst und die Parlamentshäuser, von den zahlreichen Theatern Londons besuchte er keins.

Nach achttägiger Erholung bestieg er das Dampfschiff, auf dem er den letzten Theil seiner Reise zurückzulegen hatte. Alle Widerwärtigkeiten der Fahrt hatten seinen fest im Auge behaltenen Zweck und seine Pläne nicht zu erschüttern vermocht, auch der Umstand nicht, dass die schmale Reisebaarschaft, mit der er sich einzig hatte ausrüsten können, durch den Londoner Aufenthalt, sehr zusammengeschmolzen war. Einige wirkliche Enttäuschungen über die erhoffte grössere Billigkeit des Lebens auf französischem Boden mögen wir in dem Spiegel der humoristischen Darstellung eines in der ersten Person gehaltenen, wenn auch freilich nicht historisch und autobiographisch gemeinten Berichtes in den »Pariser Fatalitäten für Deutsche« wahrnehmen. »Mein Unstern wollte«, lässt er dort einen Deutschen erzählen, in dem wir leicht ihn selbst wiedererkennen, »dass ich in Boulogne sur Mer zum ersten Male den Boden Frankreichs betrat. Ich kam aus England und zwar aus London, der Stadt der kostspieligen Erfahrungen und athmete auf, als ich im Lande der Franken, d. h. der Zwanzigsousstücke ankam und das abscheuliche Pfund- und Schillingland hinter mir hatte; denn ich hatte mir vorgerechnet, dass ich in Frankreich wenigstens noch einmal so wohlfeil leben müsste, wofür

Digitized by Google

ich den Beweis auf das Verhältniss des Sou zu dem Pence gründete, von denen letzteren nur zwölf auf den ansehnlichsten Schilling gehen, während der unansehnlichste Franc doch zwanzig Sous enthält. Soviel hatte ich herausgebracht, dass ich, zumal mit dem Vortheil der Centimenrechnung, von denen bekanntlich hundert auf einen Franc gehen, von meinem jährlichen Einkommen jedenfalls ein gutes Theil zurücklegen können würde, auf welchen Umstand ich denn — und zwar während der Ueberfahrt auf dem Dampfschiffe — allerhand angenehme Hoffnungen, Aussichten, besonders aber Pläne gründete. Ich hatte mir endlich sogar berechnet, dass ich nach einiger Zeit an den Ankauf einer jener Schlösser im südlichen Frankreich, in der Nähe der Pyrenäen, würde gehen können, von denen uns Fürst Pückler so angenehme und wohlfeile Dinge erzählt hat, z. B. dass man zum standesmässigen Leben in seinem Schlosse nicht mehr als jährlich zweitausend Francen würde gebrauchen dürfen; ich glaubte, Fürst Pückler habe selbst diese Summen, aus der fürstlichen Perspective betrachtet, noch etwas grösser angesehen, und war mit mir einig, dass ich mit Hilfe der Centimenrechnung diese jährliche Summe auf ein Viertheil reduciren würde, was denn vollkommen mit meinen Einkünften übereingestimmt hätte. — Im Hôtel angelangt, frug man mich sogleich: »Pardon, Monsieur, vous êtes Anglais?« Mich hatten die Fahrt auf dem Dampfschiffe und die berauschenden Pyrenäenschlosspläne so betäubt, dass ich in dem Augenblick wirklich nicht wusste, wess Landes Kind ich sei; dass ich ein Deutscher sei, fiel mir nun schon gar nicht ein, und da ich in meiner langen Abwesenheit von meiner Heimath keine bestimmten Nachrichten erhalten hatte, ob meine Vaterstadt noch zu Sachsen oder schon zu Preussen gehöre, so hielt ich es in der Verwirrung für das Kürzeste, meinem inneren Streite um meine Nationalität durch ein schnelles »Oui!« ein Ende zu machen. — — Auf die französische Billigkeit vertrauend, hatte ich zwei Tage im Hôtel gewohnt; ein vortrefflicher Garçon hatte mich mit besonderer Aufmerksamkeit und Ehrerbietung bedient. Ich hatte nicht Unrecht, wenn ich diese ausgezeichnet ehr-

Digitized by Google

furchtsvolle Bedienung dem Respect zu Gute schrieb, den dieser Mensch für meine Qualität als Engländer empfand; ich ersah dies aus dem Benehmen, dem er sich mit einem Male überliess, als er einen meiner häufig stattfindenden Monologe belauscht hatte. Diesen Monolog hatte ich natürlich in deutscher Sprache gehalten und der Garçon, ein Genfer, hatte nicht angestanden, mich sogleich als Deutschen zu erkennen. Was er mir nach dieser Entdeckung an Respect und Ehrerbietung entzog, ersetzte der gute Mensch vollkommen durch auffallende Vertraulichkeit mit mir. Leider aber war diese Sinnesänderung bei der Entdeckung meiner Nationalität im düstern Gemüthe des Gastwirthes nicht ebenfalls vor sich gegangen. Er schien sich mit Pünktlichkeit nur an mein »Oui« gehalten zu haben, als er die Rechnung für mich Unseligen auszog. Aus Gefälligkeit hatte er diese Rechnung englisch geschrieben; einige unerklärlich grosse Ziffern darauf versetzten mich sogleich in den Glauben, dass sie nur aus Versehen zu mir gelangt und jedenfalls für einen anderen, vermuthlich wirklichen, Engländer bestimmt sei. Der Wirth half dagegen meinem Zweifel auf und bestärkte mich im wahren Glauben. Die Sache hatte ihre Richtigkeit, das Fürst Pückler'sche Pyrenäenschloss war unwiederbringlich verloren. Aber auch mein Paradies war verloren, — meine schöne Ueberzeugung von der Wahrhaftigkeit eines Centimensystems war gemordet; ich bemerkte mit schmerzlicher Resignation auf dieser Rechnung dieselben, ja noch theuerere Preise als die Londoner und ihr Ansehen war noch viel entsetzlicher, da sie in Francen berechnet waren, von denen bekanntlich mehr als von Schillingen auf ein Pfund Sterling gehen und deren Zahl daher selbst bei gleicher Rechnung einen bei weitem erschreckenderen Anblick gewährt!« Von diesen ersten Erfahrungen eines »Deutschen« in Frankreich werden die eigenen Erfahrungen Wagner's nicht sehr verschieden gewesen sein.

Dass er nichtsdestoweniger in dem kostspieligen Boulogne sur Mer nicht weniger als vier Wochen zubrachte, lag nicht an dessen berühmten Seebädern, auch nicht an den sonstigen Merkwürdigkeiten des Ortes, sondern einzig an der Anwesenheit

Digitized by Google

einer Persönlichkeit, deren Bekanntschaft Wagner von grösster Wichtigkeit war. Es war der Componist der »Hugenotten« und des »Robert«, dessen Empfehlung in der Opernweltstadt nicht weniger als Alles galt. Die Hoffnung auf letztere, die auch ihm sowohl zu Statten kommen musste, veranlasste den jungen Künstler, sich ihm bekannt zu machen und um diesen Preis selbst einen längeren Aufenthalt auf der letzten Station seiner Fahrt nach Ruhm und Grösse nicht zu scheuen. Er durfte es für eine glückliche Fügung halten, dass gleich bei seinem ersten Eintritt in Frankreich der Zufall ihn mit Meyerbeer zusammenführte, der nicht selten in Boulogne seinen Sommeraufenthalt nahm, um sich in kühler Seeluft von den heissen Drangsalen seines Ruhmeslaufes durch die Gasatmosphäre sämmtlicher Theater Europa's zu erfrischen, und dessen Verbindungen und Ansehen ihm, dem gänzlich Verbindungs- und Empfehlungslosen zu seinem Fortkommen sehr förderlich sein konnten. Bekannt ist, wie geschickt Meyerbeer, unbeschadet seiner sonstigen menschlichen und künstlerischen Vorzüge, die Fäden der musikalischen Diplomatie, für deren Machinationen man auch den weniger zarten Namen der »Reclame« hat, zu lenken wusste; wie sorgfältig er in der Einführung seiner eigenen Opern, um deren Ruhm er noch in spätester Zeit aufs Aengstlichste besorgt war, zu Werke ging; wie er sich eine eigene »Kanzelei« hielt, die ihr Erscheinen von der ersten Nachricht über ihr Entstehen bis zur Aufführung vorbereitend und den Boden für ihr Erscheinen ebnend ankündigte. Die Leitung dieser diplomatischen Fäden war das eigenste Fach dieses merkwürdigen Mannes, daher auch seine persönlichen Beziehungen in Paris sich bis in die weitesten Kreise erstreckten; um so viel mehr Werth musste der junge Künstler der Unterstützung beimessen, die jener ihm für die grosse Stadt auf das Freundlichste zusagte, nachdem er von den beiden vollendeten Acten des Rienzi Kenntniss genommen und allen Respect vor dem ausserordentlichen Talente ihres Componisten erhalten hatte. Besonders fand seinen ungetheilten Beifall auch das Textbuch der Oper, von welchem er später geäussert haben soll: es sei

Digitized by Google

»das beste Opernbuch, das überhaupt existire, er wünsche nichts sehnlicher, als dass ihm Scribe jenes als ein solches vorlegen möchte«.*) Hingegen mochte er, der Paris kannte, dem jungen Künstler in Bezug auf seine Aussichten manches Bedenken ausgesprochen und ihre Unterredungen in vielen Stücken das Urbild zu derjenigen geliefert haben, die der »deutsche Musiker in Paris« mit seinem erfahreneren Freunde führt. »Wie viel Geld beziehen Sie jährlich? haben sie für wenigstens zehn Jahre einen passablen Jahrgehalt?« Auch Wagner musste auf solche Fragen gestehen, er sei »arm, in wenigen Wochen sogar ohne einen Sou«. Aber er konnte sich von der Hoffnung nicht lossagen, dass es die Concurrenz der Talente sei, mit der er in Paris zu kämpfen haben werde, nicht aber die Concurrenz der Renommées und der persönlichen Interessen. Auch er glaubte in Kurzem den Hauptplatz der Welt zu betreten, wo die Kunst aller Nationen in einen Brennpunkt zusammenströmt, die Künstler aller Nationen Anerkennung finden und machte sich nur auf die strenge Prüfung des von ihm Dargebotenen gefasst, welche er nicht zu scheuen brauchte. Auch er war sich bewusst, auf ein solches Examen vorbereitet zu sein und verlangte keine Auszeichnung, ohne sie zu verdienen. Er liess sich daher in seinem Muthe nicht erschüttern, in seinen Plänen nicht beirren.

*) Der Versuch, den Scribe in Folge dessen mit dem »Propheten« machte, der dem Rienzi in vielen Punkten nachgebildet ist, fiel leider nicht glücklich aus.

Digitized by Google

XI.

Erste Versuche.

Einzug in Paris. Unerwartetes Zusammentreffen mit Laube. Bekanntschaft mit Heine. Verbindung mit dem Renaissancetheater und Rückkehr zum Liebesverbot. Bankerott des Renaissancetheaters. Romanzen und Faustouverture.

Mit sehr wenig Geld, aber den besten Hoffnungen betrat Richard Wagner die Weltstadt, zu deren Eroberung durch sein Talent er ausgezogen war. Die Eindrücke, welche Paris mit seinem Kunstwesen und Getriebe auf den jugendlichen Tondichter machte, waren bedeutend und für immer entscheidend, sowohl ihres äusseren Prunkes, als der bald durchschauten inneren Fäulniss halber. Der Reiz des ersteren war unausbleiblich nach dem Drucke, den kleinliche Verhältnisse so lange auf eine grossartig angelegte Natur gemacht hatten, die, wo es die Kunst galt, von Beschränkung nichts wissen wollte; die Erkenntniss aber, zu wie unkünstlerischen Zwecken dieser Glanz in Verwendung gebracht wurde, musste sich ihm um so empfindlicher aufdrängen, als er sich bald für ohnmächtig erkannte, ihn dem Besten, was er in sich fühlte und was ihn zum Schaffen beseelte, dienstbar zu machen. So ward ihm die Gelegenheit, dem strahlenden Höhepunkt damaliger Kunstübung, dem Vorbilde auch für die heimathliche

Digitized by Google

Kunstpflege, nun Aug in Auge zu schauen, nach langer Sehnsucht in jeder Hinsicht belehrend.

Er miethete sich zuerst in der alten Tonneteriestrasse in einer sehr bescheidenen Wohnung eines düsteren Hauses ein, welches nur den Vorzug hatte, durch die Büste Molière's als dessen Geburtshaus bezeichnet zu werden. Gänzlich ohne anderweitige Empfehlungen, war er einzig auf Meyerbeer angewiesen; leider traf es sich aber, dass dieser fast während der ganzen Zeit von Wagner's Aufenthalt in Paris von dorten entfernt war. Zwar wollte er ihm auch aus der Entfernung nützen; aber nach seinen eigenen Voraussagungen konnten brieflich Bemühungen da von keiner Wirkung seiu, wo vielmehr das unausgesetzteste persönliche Eingreifen nöthig war.

Dies Alles konnte Wagner anfangs noch nicht wissen und fühlte sich daher unter der glücklich gewonnenen Protection des mächtigen Maestro vorläufig geborgen. Bald nach ihm selbst traf dieser in Paris ein und suchte, was Wagner's Zwecken irgend dienlich sein konnte, mit grosser Sorgfalt einzuleiten. Aufs dringendste empfahl er ihn Antenor Jolly, dem Director des Theaters de la renaissance, welches damals Schauspiele und Opern zugleich aufführte; auch mit anderen Grössen der Pariser Kunstwelt machte er ihn bekannt. Mehr war für den Augenblick nicht zu erreichen und namentlich konnte an die grosse Oper vorläufig nicht gedacht werden.

Eine recht unerwartete Begegnung, zugleich eine Erinnerung an die Heimath wurde dem Componisten zu Theil, als er in der fremden Stadt eines schönen Tages mit Heinrich Laube zusammentraf, der endlich doch seine Pariser Reise, freilich nun nicht mehr in Saint-Simonistischen Angelegenheiten, verwirklicht hatte und sich schon seit dem Sommer 1839 in Begleitung seiner Frau in Paris aufhielt. Er hatte sich in demselben Jahre wie Richard Wagner — 1836 — vermählt. Den alten Freund suchte er auf, nachdem er wahrscheinlich erst durch Meyerbeer von dessen Anwesenheit erfahren hatte. Wenigstens knüpfte er seine Betrachtungen über den ersten Besuch bei Wagner in Paris unmittelbar an die Erzählung seiner Berührung mit dem Componisten des

Digitized by Google

»Robert«. Leider stammen dieselben aus neuester Zeit, wo zwischen den beiden einstigen Freunden sich die grösste Kluft eröffnet hat, die auf dem Gebiete des heutigen Theaters denkbar ist und eine absichtliche Kühle weht uns aus ihnen entgegen: «Meyerbeer war der Höhepunkt der Opernrichtung geworden, welche französisch-dramatische Oper heisst.« Richard Wagner, welcher um jene Zeit in Paris in völliger Dürftigkeit lebte, erkannte diese erfüllte Form sehr genau und ging damals mit seinem Rienzi in denselben Spuren. Ich kannte ihn von Leipzig aus, wo ich ihm einen Operntext »Kosziusco« angeboten hatte und hörte schon hier aus seinen Reden, dass er über das Beiwort »französisch« hinaus und eine deutsch-dramatische Oper erfinden möchte. Es war ein merkwürdiger Contrast, als ich von einer langen Unterredung mit Meyerbeer hinüberging in die ärmliche Wohnung Wagner's und nun diesen rhapsodiren hörte über die Zukunft der Opernmusik. Dort wohlausgeglichene Glätte des melodischen Meeres, hier Sturm und Ungewitter in den Wogen; dort mühsam erworbene Ruhe, hier Unruhe; dort Reichthum der äusseren Mittel, hier Armuth.« Wie sollte es anders sein? Doch ist wenigstens Armuth zu keiner Zeit ein Vorwurf gewesen (wohl aber, auch durch ihre lähmende Kraft nicht entmuthigt zu werden, der göttliche Vorzug des Genies!) und ebensowenig, was Laube »Unruhe« nennt, zu einer Zeit, wo es noch Alles zu erstreben und zu erringen gilt. Auch wusste Laube eben dieser Unruhe selbst in früherer Zeit einen freundschaftlich verständnissvolleren Namen zu geben, wenn er wenige Jahre später von dem »unerschöpflich productiven Wesen« Wagner's spricht, welches »von einem lebhaften Geiste ununterbrochen getrieben und bewegt, ihn stets interessirt und zu der Hoffnung berechtigt habe, aus einer solchen mit unserer heutigen Bildung erfüllten Persönlichkeit müsste eine tüchtige moderne Musik sich entwickeln«. Der Besuch Laube's und der erneute Verkehr mit ihm hatte für Wagner auch die Bedeutung, dass er durch ihn mit Heine in Verbindung gesetzt wurde, der damals, körperlich wie geistig auf der Höhe seines Lebens, in seiner feisten Wohlbeleibtheit und seiner munteren und

Digitized by Google

behaglichen Geistesstimmung einem Abbé aus dem achtzehnten Jahrhundert glich und einen rechten Gegensatz zu dem schlanken, bleichen, leidenschaftlichen, in seinen Bewegungen etwas eckigen und nervösen deutschen Musiker bildete. Soeben hatte er ein Liebesverhältniss zur Ehe erhoben und stellte den ihn Besuchenden »eine stattliche junge Frau als seine Gattin vor«. Ueber die Begegnung mit Wagner berichtet sein Biograph Strodtmann: »Laube, welcher von ihm allen französischen Schriftstellern von Ruf und Talent vorgestellt wurde, machte ihn dafür wieder mit Richard Wagner bekannt, welcher damals den kühnen Einfall gehabt, als unbekannter Musikus mit einer Frau, mit anderthalb Opern, mit einer kleinen Börse und einem furchtbar grossen, furchtbar viel fressenden neufundländischen Hunde an Bord eines Segelschiffes von Riga nach London, von London nach Paris zu gehen, in der Hoffnung, dort Gold und Ehre zu erwerben. In Paris, wo halb Europa um den lärmenden Ruhm concurrirt, wo Alles verkauft, wenigstens bezahlt werden muss, auch das Verdienstvollste, wenn es auf den Markt und dadurch zur Geltung kommen will. Heine faltete andächtig die Hände ob dieser Zuversicht eines deutschen Künstlers. Auch sollte Wagner, trotz Meyerbeer's warmer Empfehlung, bald erfahren, wie geringe Aussicht er hatte, eine seiner Opern in Paris zur Aufführung zu bringen.« *)

---

*) Heine urtheilte schnell und von ihm wäre deshalb, so wenig er auch Gelegenheit hatte, Wagner in seiner eigentlichen Bedeutung kennen zu lernen, doch eine Art Urtheil über diesen zu erwarten. Ich habe darüber nichts in Erfahrung bringen können, als was der vor einigen Jahren in New-York verstorbene Musikschriftsteller Theodor Hagen im Jahre 1844 schrieb: »Heinrich Heine fragte mich einmal, was ich von dem Talente Richard Wagner's hielte? Auf meine Bemerkung, dass ich nichts von diesem Componisten kenne, sagte er nur: Wissen Sie, was mir an diesem Talente verdächtig ist? Dass es von Meyerbeer empfohlen wird.« Es ist auch anderweitig bekannt, dass ein gewisser aufregender Artikel über das »Judenthum in der Musik«, soweit er Meyerbeer betrifft, auch von dessen Stammgenossen Heine hätte ausgehen können.

Digitized by Google

Den zur Hälfte fertigen Rienzi legte der Künstler zunächst ganz bei Seite und bemühte sich, auf jede Weise zum Bekanntwerden zu gelangen. Dazu fehlten seiner leicht erregten und leidenschaftlich reizbaren Natur leider nur die unentbehrlichen »diplomatischen« Eigenschaften; zwar nicht Muth, Umsicht und heller Blick, wohl aber die Fähigkeit zu wohlbedachter Berechnung jedes sich darbietenden Vortheil's, um ihn möglichst ausgiebig zu verwerthen und die kühle Ruhe, die, auch wo sie abgestossen wird, nicht leidet und keine Kränkung bis in ihr wohlverwahrtes Innerstes dringen lässt. Kaum hatte er die ihn instinctmässig abstossende französische Sprache für das allergewöhnlichste Bedürfniss erlernt, das französische Wesen sich anzueignen, fühlte er vollends nicht die geringste Neigung. Hingegen schmeichelte er sich der Hoffnung, demselben auf seine Weise beizukommen und der Musik als Allerweltssprache traute er die Eigenschaft zu, zwischen ihm und dem Pariser Wesen eine Kluft auszufüllen, über deren Vorhandensein ihn sein inneres Gefühl nicht zu täuschen vermochte. — Zunächst war er mit dem Renaissancetheater in Verbindung getreten, von welchen der Pariser Witz behauptete, kein Theater führe seinen Namen mit grösserem Rechte, denn es sterbe regelmässig drei Mal im Jahre und werde ebenso oft wiedergeboren. Antenor Jolly erwies sich dabei als unermüdlicher Geburtshelfer und so oft eine unerwartete Katastrophe ihn zwang, die kaum geöffneten Pforten seines eleganten Hauses wieder zu schliessen, rief er traurig, aber nicht muthlos: »Mon théâtre est mort, vive mon théâtre!« Hier war soeben ein Erstlingsproduct des späteren Compositeurs von »Martha« und »Stradella« in Scene gegangen: »Le naufrage de la Méduse«, gemeinschaftlich componirt von Flotow und Pilati. Das war das rechte Genre für dieses Theater, wollte Wagner an demselben reüssiren, so war ihm das Feld, dem er sich anzubequemen hatte, sehr bestimmt angewiesen. Die Partitur des Liebesverbotes musste dafür sehr geeignet erscheinen; auch das Sujet empfahl sich sehr gut für die Anforderungen eines Pariser Publicums. Die dringende Empfehlung Meyerbeer's nöthigte den Director des Renaissance-

Digitized by Google

Theaters, Wagner die besten Aussichten für die Annahme seines Stückes zu machen. Einer der fruchtbarsten Theaterdichter, der Dramaturg des Variété-Theaters, Dumersan, übernahm die Bearbeitung des Textes für das Französische. Drei Nummern desselben, die zu einer Audition bestimmt waren, übersetzte er mit dem grössten Glücke; ja es schien Wagner unwillkürlich, als ob sich seine Musik zu dem neuen französischen Texte noch besser ausnähme, als zu dem ursprünglichen deutschen. Es war Musik, wie sie die Franzosen am besten begreifen mussten. Freilich hatte die Beschäftigung mit der Ueberwachung dieser Uebersetzung und den erforderlichen Abänderungen auch der Musik für den weit über dieses Werk hinaus in seiner Entwickelung fortgeschrittenen Componisten wenig Erhebendes; dass er sich damit auf einen bereits überwundenen Standpunkt zurückversetzen musste, demüthigte ihn innerlich um so mehr, als er sich nach Aussen den Anschein der Hoffnung auf das Unternehmen zu geben zwang. Doch versprach wenigstens Alles den besten Erfolg und er konnte annehmen, dass man nun bald auch in der Heimath die Nachricht vernehmen würde, seine bereits in Magdeburg aufgeführte und dort in einer unverstandenen Aufführung spurlos vorübergegangene Oper sei in Paris wohl aufgenommen worden und habe seitdem andere Ansprüche auf Beachtung in ihrem Vaterlande zu erheben. Zu dieser Aussicht trat die Hoffnung, dass er, einmal in Paris festen Boden unter seinen Füssen gewonnen, von dem untergeordneten Theater sich leichter mit grösseren Werken auch zur Grossen Oper emporschwingen würde, deren reiche Mittel bei dem Gedanken, dass er sie zu seinen Zwecken würde nutzen können, keine geringe Anziehungskraft auf ihn ausübten. Um der Theaterwelt, mit welcher er jetzt in täglichem Verkehr stand, nicht zu sehr entrückt zu sein, verliess er seine düstere Wohnung in der Tonneteriestrasse und hielt seinen Umzug in den Mittelpunkt der Stadt, die rue du Helder am Boulevard des Italiens. Der Bankerott des Renaissancetheaters machte seinen Hoffnungen plötzlich ein jähes Ende, alle darauf verwandte Zeit und Mühe war verloren und

Digitized by Google

Wagner's erste Unternehmung in Paris hatte den unglücklichsten Ausgang genommen.

Dies Alles vollzog sich im Herbst und Winter des Jahres 1839. Noch liess er den Muth nicht sinken, obwohl die für Pariser Verhältnisse nicht ungewöhnliche traurige Ueberraschung, durch eine unerwartete finanzielle Wendung sich in blühenden Hoffnungen gestört zu sehen, ihn als ein peinlicher Schlag getroffen hatte, der auch seine ganzen äusseren Verhältnisse in empfindlicher Weise änderte. Um sich durch Sänger der Pariser Salonwelt empfehlen zu lassen, componirte er eine für ihn angefertigte französische Uebersetzung der »beiden Grenadiere« von Heine, sowie mehrere französische Romanzen (Mignonne par Ronsard, »Dors mon enfant«, Attente par Victor Hugo). Trotz entgegen gesetzter Absicht des Meisters erschienen sie zu ungewohnt und schwer, um wirklich gesungen zu werden und vermochten mit den Chansons der damals beliebten Modecomponistin der Pariser Salons, der geschickten Dilettantin Loisa Puget, nicht zu concurriren.

Durch äussere Noth schon zur Bitterkeit gegen weitere Pariser Unternehmungen gestimmt, führte ihn ein Zufall zu einer Orchesterprobe des Conservatoires, als dessen Leiter, der alte Habeneck mit seinen Genossen gerade die drei ersten Sätze von Beethoven's neunter Symphonie probirte. Die vortreffliche Ausführung derselben durch das unvergleichliche Orchester dieses Instituts konnte nicht anders als eine heftige Bewegung in Wagner hervorrufen: setzten ihn doch diese Töne über Jahre der entfremdendsten Verirrungen hinweg in eine wunderbare Berührung mit seinen Jugendjahren, wo das reine und ungetrübte Feuer seiner Jünglingsbegeisterung ihn im einsam nächtlichen Studium von Beethoven's Partituren dem grossen und so wahrhaft verehrten Genius nahe geführt hatte. Er trat hinaus in die dunkelnde rue bergère und die rauhe Pariser Herbstluft fröstelte ihn an, aber in der Wärme seines Innern wogte und klang es noch nach von unbeugsamem Heldentrotz und elegischer Klage um verlorenes Glück. Wie mit magischer Kraft befruchtend und läuternd wirkte diese Anhörung auf sein

Digitized by Google

künstlerisches Streben. Sie gab den Anlass zur Entstehung eines Werkes, das mit dieser Symphonie ohne jede Anlehnung eine unverkennbare Familienähnlichkeit hat: gegen die Rückwirkung seiner äusserlichen, auf den Erwerb gerichteten künstlerischen Thätigkeit stemmte er sich aus seinem tief unbefriedigten Innern durch den schnellen Entwurf und die ebenso rasche Ausführung eines Orchesterstückes, welches er später als Ouverture zu Göthe's Faust veröffentlichte, das aber eigentlich nur den ersten Satz einer grossen Faust-Symphonie bilden sollte. Das Werk gehört dem Januar 1840 an. Erst ein halbes Jahr war er in der glänzenden Hauptstadt Frankreich's, aber dieses halbe Jahr hatte ihm alle Leiden und Enttäuschungen zugeführt, die er irgend erwarten zu können glaubte und ihm vor Allem seine völlige Ohnmacht bewiesen, in diesen durch die festen Gesetze des Luxus, der Mode und der Speculation geregelten Zuständen den erwünschten Boden für seine Kunst zu gewinnen. Der Punkt, von welchem aus Wagner den Faust erfasste, oder auf welchem er vielmehr mit ihm zusammentraf, ist durch die Göthe'schen Worte bezeichnet, die dem Werke in der Partitur beigegeben sind: »Der Gott, der mir im Busen wohnt, kann tief mein Innerstes erregen; der über allen meinen Kräften thront, er kann nach aussen nichts bewegen: und so ist mir das Dasein eine Lust, der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst«. Und so erscheint uns denn auch Richard Wagner's Faust als der des Lebens überdrüssige und doch aus dem Zwange nie versiegender Kraft des Genius den Kampf mit demselben stets von neuem aufnehmende Held, von dem ersten Tacte an, wo seine Gestalt sich vor unsern Augen wie zum anbrechenden Tage in ihrer ganzen Grösse emporrichtet und ihr schmerzlicher Blick rings um sich her nur graue Oede, trostlose Leere wahrnimmt, während sich schon die Plagen des Daseins in einem hastig andrängenden Motiv verkörpern; bis zum sanften Aufsteigen des Ideals in der inbrünstig verlangenden Seele, die durch das Ringen nach demselben neu erstarkt und Kraft gewinnt; bis zum erneuten wilden Kampfe gegen diese Plagen, in welchem er sich endlich

Digitized by Google

mit der Glorie eines gewappneten Erzengels in strahlender Rüstung, blutend, doch siegreich über dem nun zu seinen Füssen sich windenden giftigen Gewürm erhebt; bis zu der endlich eintretenden Ruhe, bei der man sich fragt: ist des Kämpfers Auge gebrochen oder zieht sich nur der Schleier der Nacht über dem Abschluss eines Tages aus seinem Leben zusammen? — Wohl aus dieser Zeit stammt auch schon die Deutung des ersten Motivs der neunten Symphonie in Wagner's späterem bekannten Programme durch die demselben Zusammenhange, wie das Motto der Faustsymphonie, entnommene Stelle: »Entbehren sollst du, sollst entbehren!«

Bei voller Erfolglosigkeit aller seiner Bemühungen sah sich Wagner endlich gezwungen, sich zur Anfertigung der Musik zu einem »gassenhauerischen« Dumanoir'schen Vaudeville für ein Boulevardtheater bereit zu erklären. Auch hierzu sollte er nicht kommen. Die Eifersucht eines musikalischen Geldeinnehmers und Vaudeville-Monopolisten, der die ihm gefährlich dünkende Concurrenz hintertrieb, bewahrte ihn vor dieser noch tieferen Herabstimmung seiner musikalischen Thätigkeit. Welche Versuche aber sollte er nun noch machen, um seine reichen Fähigkeiten in der prunkenden Opernweltstadt zu verwerthen?

Digitized by Google

XII.

Pariser Typen.

Meyerbeer, Halévy, Auber. Hector Berlioz. Scribe. Die grosse Oper. Die Opéra comique. Concerte des Conservatoires.

Die Bekanntschaften, welche Richard Wagner, zum Theil durch Einführung Meyerbeer's mit Halévy, Berlioz, Habeneck u. A. angeknüpft hatte, führten ihn durchaus zu keiner weitern Annäherung an diese. Er erkannte bald, dass im Gedränge des Pariser Kunstverkehrs kein Künstler Zeit habe, sich mit den Zwecken und Absichten eines anderen zu befreunden und dass jeder von ihnen um seiner selbst willen in Hatz und Eile sei. Um so mehr Anlass musste er finden, sich allen Erscheinungen dieses Kunstwesens gegenüber als unbetheiligter und parteiloser Beobachter zu verhalten und es scheint am Platze, uns diese Eindrücke nach Wagner's eigenen damaligen Aeusserungen im Folgenden des Genaueren vorzuführen.

Zunächst sein Urtheil über die hervorragenden Persönlichkeiten dieser glänzenden Kunstwelt. Wagner's Meinung über Meyerbeer, der mit Robert und den Hugenotten der absolute Souverain in Theater und Concerten war, wird im Grunde schon damals dieselbe gewesen sein, wie sie sich später in

Digitized by Google

seinen Kunstschriften deutlich kundgab, wenn auch das Dankbarkeitsgefühl für seine freundschaftlichen Bemühungen in seinem Interesse ihm den Blick, der eben auf dem Menschen Meyerbeer gerichtet gewesen war, für die Beurtheilung des Künstlers trüben mochte. An Halévy's letzten Arbeiten gab sich ihm die erschlaffende Wirkung der Pariser Gewohnheiten deutlich zu erkennen: sein Enthusiasmus für die Kunst schien ihn nur so lange entflammt zu haben, als es galt, einen grossen Succès zu gewinnen: sobald dieser davon getragen und er in die Reihe der privilegirten Componistenlions eingetreten war, in der ihn Wagner antraf, schien er diesem nichts weiter im Sinne zu haben, als Opern zu schreiben und Geld dafür einzunehmen.*) »Er gerieth unglücklicher Weise zu früh auf den Gedanken«, schrieb daher Wagner von Paris aus, »die Bequemlichkeit seines Vorgängers Auber nachzuahmen, d. h. mit der grössten und behaglichsten Nonchalance zu schreiben; er hatte leider vergessen, dass er es doch noch nicht so weit gebracht hatte, wie dieser, der wirklich sagen konnte, er habe sich eine Manier erschaffen, in welcher er sich nothwendig nun gehen lassen könne.« Nicht viel günstiger lautete Wagner's Urtheil auch über den späteren Auber selbst, obgleich er ihn in Betreff der Stummen gegenüber Rossini und der italienischen Oper in Schutz nehmen zu müssen glaubte. Dass letzteres mit einem gewissen Eifer geschah, lag an den Jugendeindrücken, die er gerade von jenem Auber'schen Werke empfangen hatte. Er gerieth zu Gunsten des französischen Componisten im Jahre 1840 selbst in einen Conflict mit dem

---

*) „Vergessen Sie nicht, Halévy hat kein Vermögen", liess sich um dieselbe Zeit die Neue Zeitschrift für Musik von einem nachsichtigeren Beurtheiler aus Paris schreiben. „Er hat mich versichert, dass, wäre er vermögend, er nie mehr für das Theater schreiben würde, denn an der Oper sei er Sclave des Interesses, des Directors und der Sänger und genöthigt, mit Absicht schlecht zu schreiben. Er ist offen und ehrlich und kein absichtlich schlauer Filou, wie M....." Freilich hat diese Nachsicht der Beurtheilung keinen rein künstlerischen Gesichtspunkt zur Grundlage.

Digitized by Google

Redacteur der »Gazette musicale«, Herrn Ed. Monnaie, damals zugleich Generalinspector aller königlichen Theater in Frankreich, als ihm in einem Aufsatze über die französische Opernmusik ein Passus unterdrückt worden war, in welchem er, die Verseichtigung des Geschmacks der Grossen Oper bedauernd, die Frage aufgeworfen, wie sich die auf diesem Theater heimischen Compositionen Donizetti's und selbst Rossini's sowohl in Betreff des dramatischen Stiles, als der musikalischen Erfindung zu jener damals in Paris ziemlich in Vergessenheit gerathenen Auber'schen Oper verhielten, in welcher er einen vortrefflichen Ansatz zur Ausbildung eines eigenthümlichen, specifisch französischen Stiles für die Grosse Oper erkannte. Ihm half kein Appell an das patriotische Gefühl des Franzosen, dem es doch wohlthun müsste, einen Deutschen für die Bedeutung seines Landsmannes eintreten zu sehen; wollte er »auf das Gebiet der Politik übertreten«, hiess es, so habe er sich an politische Journale zu wenden, nur in einer musikalischen Zeitung sei es nicht möglich, Auber auf Kosten Rossini's zu loben. In persönlichen Verkehr mit Auber ist übrigens Richard Wagner während dieses seines ersten Pariser Aufenthaltes nicht getreten.

Bei weitem mehr als Halévy und andere französische Modecomponisten, die ihm nur bewiesen, ein wie gefährliches Geschenk des Glückes in Paris das Renommée sei, wie es dem Künstler zugleich sein Ziel und sein Verderb werde, fesselte ihn, trotz seiner abschreckenden Natur, Hector Berlioz: »er unterscheidet sich von seinen Pariser Collegen, denn er macht seine Musik nicht für's Geld«. Für die reine Kunst könne er aber auch nicht schreiben, ihm gehe aller Schönheitssinn ab. So stehe er in seiner Richtung völlig isolirt: eine Schaar Anbeter begrüsse in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Musiksystems — alles Uebrige weiche ihm aus, wie einem Wahnsinnigen. Dieses Urtheil Wagner's über Berlioz hat sich im Wesentlichen nicht geändert, sondern mit der Zeit nur noch mehr und mehr befestigt. Gleichwohl schätzte er ihn hoch wegen seines selbstlosen Strebens, wie unter anderem seine ausführliche Charakteristik

Digitized by Google

dieses Componisten für die Dresdener Abendzeitung beweist, und beklagte die bittere Armuth, unter welcher auch er zu leiden hatte. Das bekannte Geldgeschenk von 20,000 Frcs., das um jene Zeit der geizige Paganini nach Anhörung von Berlioz »Romeo und Julie«, diesem als Zeichen seiner Anerkennung machte, bezeichnete Wagner humoristisch als einen »Werbesold der Hölle«, weil es Berlioz nun auch diejenige Art der Theilnahme entzöge, welche im Mitleid liegt. Er hatte wohl ein Recht dazu, denn ihm selbst stand die Erfahrung bevor, dass schon das blosse, freilich von einer gewissen Classe von Gegnern geflissentlich unterhaltene Gerücht von einer materiellen Unterstützung, die er, Wagner, von Meyerbeer erhalten habe, in Anbetracht seiner späteren offenen Aussprache über dessen künstlerisches Wesen, Jahre lang einem Jeden, wie ein Medusenschild vorgehalten wurde, der es wagte, seinen Charakter nicht »abscheulich« zu finden.

Endlich muss hier auch seiner Begegnung mit dem fruchtbarsten und angesehensten aller Pariser Theaterdichter, ja dem eigentlichen Typus eines solchen, mit Eugène Scribe gedacht werden. Von seiner Vielgeschäftigkeit wird in den »Pariser Amusements« ein Bild von schlagender satirischer Anschaulichkeit entworfen: »Des Morgens um zehn Uhr erblickt Ihr ihn in einem höchst behaglichen, seidenen Schlafrocke bei einer Tasse Chocolade. Er bedarf allerdings dieser kleinen Erquickung, denn soeben stand er vom Arbeitstische auf, wo er bereits seit zwei Stunden seinen Hippogryphen durch verwegene Ritte in jenes romantische Wunderland, welches Euch aus des grossen Dichters Werken entgegen lacht, heftig strapazirt hat. Glaubt Ihr aber, dass er bei der Chocolade eben wirklich ausruhe? Seht Euch doch um und Ihr gewahrt in allen Ecken des eleganten Zimmers, auf allen Stühlen, Sesseln und Divans Pariser Schriftsteller und Componisten. Mit jedem dieser Herren ist er soeben in einem wichtigen Geschäfte, welches bei anderen Leuten nicht die geringste Unterbrechung vertragen würde; mit Jedem von ihnen brütet er soeben den Plan zu einem Drama, einer Oper,

Digitized by Google

einem Lustspiel oder einem Vaudeville aus, mit Jedem erfindet er soeben eine nagelneue Intrigue: mit diesem knüpft er einen unauflöslichen Knoten, mit jenem ist er im Begriff, die künstlichste Confusion zu entwirren; mit dem Einen berechnet er soeben den Effect der haarsträubendsten Situation einer neuen Oper, mit dem Andern ist er seit einer Secunde über eine Doppelheirath einig geworden. Dabei ist er zugleich damit beschäftigt, eine Unzahl von reizend stilisirten Billeten an diese oder jene Clienten zu schreiben, diesen oder jenen mündlich abzufertigen und fünfhundert Franken für einen jungen Hund zu bezahlen. Während dem allen sammelt er aber auch noch Stoff für seine nächsten Stücke, studirt mit einem flüchtigen Lächeln die Charaktere der eben angemeldeten und abgefertigten Fremden, ordnet sie in einen Rahmen und macht in fünfzehn Minuten ein Stück, von dem noch Niemand etwas weiss. Auch ich glaube ihm eines Tages auf diese Art zum Stoffe geworden zu sein, und es soll mich sehr wundern, wenn wir nicht nächstens ein Stück sehen werden, in welchem meine traurige Verwunderung über den kostspieligen Kauf eines jungen Hundes der Gegenstand einer wichtigen Situation sein wird.«

Nun zu den einzelnen Instituten, in denen die Pariser Kunstleistungen Wagner entgegen traten. Hier stand die Befriedigung, die er gewann, in umgekehrtem Verhältnisse zu der Pracht und dem Reichthum, den sie entfalteten. Lebte in ihm noch ein Rest seiner früheren »leichtfertigen« Ansichten über die Mittel der Musik, so gaben die Italiener, diese gepriesenen Gesangshelden der grossen Oper, Duprez und Rubini an der Spitze, ihm den letzten Stoss und degoutirten ihn vollends gegen ihre Musik. Auch das Publicum, vor dem sie sangen, der Jockeyclubb und die sonstige Pariser Luxuswelt, trug das Seinige zu dieser Wirkung bei. Die wirklichen Leistungen der grossen Oper, deren Vorstellungen er übrigens nicht häufig beiwohnte (schon weil die vier Franken für einen Sitz auf den rothsammtnen Lehnbänken ihres Parterres dem Mittellosen nicht jederzeit zu Gebote standen), liessen ihn durch den Mangel alles Genies

Digitized by Google

gänzlich kalt. Alles fand er gewöhnlich und mittelgut, und an der ganzen Académie royale de musique war ihm das Bemerkenswertheste, worin sich die Sorgfalt der Pariser Regie und der Reichthum glänzender Mittel entfaltete: die mise-en-scène und die Decorationen. »Wer Halévy's Jüdin zuvor nur hier und da in Deutschland gesehen«, heisst es in den Pariser Amüsements, »hat gewiss nicht begreifen können, wie sie es angefangen, die Pariser zu amüsiren? Das Räthsel löst sich, wenn man die Pariser Gardine sich heben sieht. Da, wo wir in Deutschland uns nur an den kräftigen Zügen der Composition begeisterten, hat der Pariser ganz andere Dinge zu thun. Für wie lange Zeit hat der Decorationskünstler und Maschinist nicht die Aufmerksamkeit und Neugierde des Publicums der grossen Oper zu spannen und zu beschäftigen gewusst! In Wahrheit, wer jene Decorationen sieht, bedarf langer, anhaltender Forschungen, um die tausend Particularitäten der scenischen Ausstattung zu ergründen. Wer ist im Stande, in einem flüchtigen Ueberblick die seltsamen üppigen Costüme zu verstehen? Wer begreift sogleich die mystische Bedeutung des Ballets?« u. s. w. Dieser äussere Reichthum liess denn wirklich oft eine wollüstig schmeichlerische Wärme in ihm aufsteigen, die ihn zu dem Wunsche und der Hoffnung, ja zu der Gewissheit erhitzte, hier noch triumphiren zu können. Ein solcher Glanz der Mittel, von einer begeisternden Absicht verwendet, schien ihm der Höhepunkt der Kunst zu sein. Wendete er sich aber von diesen Gedanken zu der dargebotenen Vorstellung, z. B. von Mozart's Don Juan, durch stimm- und leblose italienische Helden und Heldinnen zurück, so entstanden Betrachtungen sehr anderer Art und die kritischen Geisselhiebe, die er den Italienern der grossen Oper, den Rubini und Tamburini, der Persiani u. s. w. in manchem Pariser Aufsatze ertheilt, zeugen von der geringen Befriedigung, die er hier gewann. — Und die übrigen königlichen Theater von Paris, die sich für ihre künstlerischen Zwecke doch staatlicher Unterstützung erfreuten, die Opéra comique, das Théâtre des Italiens, das Odeon und wie sie sonst heissen mochten? Von ihnen wäre die komische

Digitized by Google

Oper noch weit eher im Stande gewesen, ihn zu befriedigen, als die grosse Oper; »sie besitzt die besten Talente, und ihre Vorstellungen geben ein Ganzes, Eigenthümliches, welches wir in Deutschland nicht kennen«, äussert er sich darüber. Selbst noch in »Oper und Drama« (1851) weist er dem unterhaltenden, oft liebenswürdigen und geistvollen Genre«, das auf dem Theater der opéra comique heimisch sei, seinen beachtenswerthen Platz an. Aber schon jetzt hat er auch das diesem Institute gespendete, verhältnissmässige Lob einzuschränken und zu beklagen, dass es sich bereits seit Jahren durch eine Misère von taktlosen Seichtigkeiten dahinziehe, wie ein im Anfange des Laufes kräftiger Strom, der sich zuletzt in Sand und Schlamm verliert. Was zur Zeit dafür geschrieben werde, gehöre zu dem Schlechtesten, was je in Zeiten der Entartung der Kunst producirt worden sei: »Wohin ist die Grazie Méhul's, Isouard's, Boieldieu's und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillenrhythmen geblieben, die heutzutage dieses Theater durchrasseln?«

Der einzige Ort, von welchem Wagner in der üppigen und prunkenden Weltstadt mit ihren zahllosen musikalischen Genüssen einen wirklichen künstlerischen Gewinn davon trug, blieb das alte, verfallene Haus in der rue bergère, das Conservatoire de musique, dessen unscheinbare Concertaffichen sich unter den übrigen grossen Theaterzetteln und Concertankündigungen der Anschlagsäulen fast verloren, dessen Saal vielleicht der an Vergoldung und Zierrath ärmste Raum war, der in Paris zu Concerten benutzt wurde. In wie anderem Gewande prahlten die Concerts Vivienne und Musard! Und doch war es hier, wo er den schon erwähnten tiefen Eindruck von einer Vorführung der neunten Symphonie gewann, wie er ihn im Vaterlande, z. B. in Leipziger Gewandhausconcerten, nie genossen hatte und dessen er noch nach Jahren eingedenk blieb. »Hier fiel es mir wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme!« ruft er und berichtet dann auch von dem eisernen Fleisse und der ausdauerndsten Beharrlichkeit, die Habeneck auf das Studium dieser Symphonie verwandt habe: nachdem er sie während eines ganzen Winters

Digitized by Google

probiren lassen, hatte er nur den Eindruck der Unverständlichkeit und Unwirksamkeit dieser Musik empfangen. Dieser Eindruck bestimmte ihn aber nur, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr zu studiren und nicht eher zu weichen, als bis das Verständniss des Werkes jedem der mitwirkenden Musiker aufgegangen war. »Allerdings war Habeneck aber auch ein Musikdirector von altem Schrot: er war der Meister und Alles gehorchte ihm«, fügt Wagner bei. Einem solchen Manne war es gelungen, für die Einführung Beethoven's in Frankreich etwa das zu werden, was später Pasdeloup in den concerts populaires für die Einführung Richard Wagner's wurde. Es kostete ihm Mühe die Pariser musikalische Welt mit Beethoven auf guten Fuss zu setzen, selbst Fétis war mit der Wucht seines Namens gegen ihn eingetreten und versündigte sich in der Gazette musicale an Beethoven's Genius anfänglich durch harte Ausdrücke, durch den Vorwurf von Effecthascherei, von Unnatur und Tollheit und noch jetzt begegnete es ihm wohl, dass die von ihm mit so seltenem Eifer einstudirte Symphonie, nachdem sie recht eigentlich als Ereigniss die Pariser elegante Welt in ein Concert gelockt, diese doch mit ihrem wirklichen Beginn in klägliche Flucht schlug: gleichwohl war Beethoven zur Zeit in Paris bereits Mode geworden und es fand fast kein Concert mehr statt, ohne wenigstens Beethoven's Namen auf seinem Programm zu führen. Bei diesem mochte es dann freilich wohl meist sein Bewenden haben, denn über die Leistungen des Conservatoires schliesst Wagner seine damalige Betrachtung mit den Worten: »Diese Concerte stehen völlig allein da, nichts knüpft sich an sie an«.

So fand Richard Wagner die musikalischen Zustände von Paris. Dass das Treffliche hier gesucht werden musste, wo es in bescheidener Verborgenheit derjenigen harrte, die es zu würdigen wussten, zeichnete es vor keinem anderen Orte und auch die Zeit vor keiner anderen aus; dass aber das Eitle und Schlechte strahlte und prunkte, während er selbst ein ernstes und heiliges Streben in sich fühlte, welches

Digitized by Google

in Mangel und Noth verkam, lastete oft auf ihm mit drückender Schwere und zehrte an seinem Herzen mit nagender Bitterkeit. Sie sollte dem jungen Meister nicht erspart bleiben, um ihn desto sicherer von Irrthümern zu reinigen und ihm die Augen über alle offenen und geheimen Schäden der künstlerischen Zeitverhältnisse zu öffnen.

Digitized by Google

XIII.

Ein Ende in Paris.

Persönliche Freunde. Rienzi wird für Dresden bestimmt. Unterhandlungen mit der grossen Oper in Sachen des fliegenden Holländers. Gipfel der Noth. Schriftstellerische Thätigkeit. „Ein Ende in Paris.“ Lohnarbeit. Erste Begegnung mit Franz Liszt. Sehnsucht nach Landaufenthalt.

Dass Wagner fast gar nicht mit Musikern umging, ist aus deren schon erwähnter Kargheit mit ihrer Zeit und ihrem geringen Interesse für Mitstrebende und vollends für den jungen Deutschen und seine künstlerischen Ideale, sowie, da es sich doch nur um Pariser Musiker handeln konnte, aus seiner Abneigung gegen die dortigen Musikzustände begreiflich; in nähere Beziehung trat er, wie es scheint, einzig mit Henri Vieuxtemps. Seinen engeren Freundeskreis bildeten die Landsleute, denen er allmählich in der fremden grossen Stadt begegnete, Gelehrte, Maler u. s. w. Von einem »deutschen Philologen« erhielt er später das Gedicht vom Sängerkriege; ein »Philolog« und ein »Maler« begleiten in seiner gleich zu erwähnenden Novelle den Sarg des »deutschen Musikers in Paris«; gewiss sind bestimmte Persönlichkeiten damit gemeint, unter dem Maler wohl kein anderer, als Kietz aus Dresden, der talentvolle Schüler Delaroche's. Deutsche, Landsleute, Freunde waren

Digitized by Google

es, nach denen es den Alleinstehenden verlangte. Und nicht unter den Rentiers und Speculanten, nicht unter den feinen Lebemännern der Pariser Salons und des Café de Paris hatte er sie zu suchen, oder wo in der rue Lepelletier der elegante Garten des Café des Divans zwischen der grossen und komischen Oper die Theaterdichter und Virtuosen, die Sänger und Schauspieler, Maler, Bildhauer und Recensenten von Paris, die Heroen einer ihm fremd gebliebenen Kunstwelt versammelte, an deren Brust das rothe Band der Ehrenlegion hing, wo sich beim Klappern der Dominosteine Scribe Notizen zu einem neuen Tantièmestück machte, Schlesinger mit Meyerbeer über eine neue Partitur unterhandelte. »Die vortrefflichsten, ächtesten Deutschen sind die Armen«, heisst es in den Pariser Fatalitäten aus persönlichster Erfahrung; diese »armen« Deutschen aber hielten sich von jenen auserlesenen Kreisen fern: »sie lernen in Paris ihre Muttersprache von Neuem schätzen und vergessen darüber, französisch zu lernen. Ihr oft schwach gewordener patriotischer Sinn wird hier von Neuem gestärkt und so sehr sie gewöhnlich die Rückkehr nach der Heimath scheuen, so vergehen sie doch vor Heimweh. Diese armen Deutschen haben gewöhnlich viel Phantasie und Talent, vor Allem sind sie treue Freunde; ich für mein Theil habe erst hier erfahren, was Freundschaft ist«.

Wir verliessen unsern Künstler zu einer Zeit, wo er sich von allen irgend denkbaren Aussichten für sein Fortkommen, für diesen oder jenen Kreis der ausgebreiteten musikalischen Oeffentlichkeit von Paris berechnet, abgeschnitten sah. Vergeblich hatte er sich zu seinem Liebesverbote zurück, vergeblich von der Oper zu den Salons, von den Salons selbst zum Boulevard- und Vaudevilletheater gewandt. Ohne alle Hoffnung für Paris, ergriff er wieder die Composition des »Rienzi«. Das Liebesverbot gab er nun ganz auf; er fühlte, dass er sich als Componisten desselben nicht mehr achten könne; so entschieden gab er der einstigen Hinneigung zum französischen und italienischen Elemente in der Musik den Abschied, seit er beide in Paris selbst von Grund aus kennen gelernt. Desto unabhängiger folgte er seinem

Digitized by Google

wahren künstlerischen Glauben in der Fortführung der aufs Neue ergriffenen Arbeit, die nun ein ganzes Jahr geruht, ein Jahr voll grosser Lebensveränderungen, wichtigster Erfahrungen, schmerzlicher Entbehrungen und Entsagungen. Zwischen dem zweiten und dritten Acte des »Rienzi« liegt Wagner's Reise von Riga nach Paris! Während er die Composition wieder aufnahm, hatte er Grund, ernstlicher an die Stätte ihrer einstigen Darstellung zu denken und wenn er sein Auge von Paris ab auf Deutschland richtete, so war es vorzüglich Dresden, welches den suchenden Blick zu fesseln vermochte. Hier war der Bau des neuen Theaters lebhabft im Gange, dessen Grundsteinlegung zur Zeit, des ersten Entstehens der Rienzidichtung, seine Aufmerksamkeit nicht sonderlich erregt hatte. Jetzt war das neue Gebäude schon weit vorgerückt; an den Decorationen, die in ihrer Pracht Paris nichts nachgeben sollten, arbeiteten die namhaftesten Pariser Decorationsmeister, wie Desplechin und Dieterle, deren Leistungen in der grossen Oper so oft seine Bewunderung herausgefordert und die zu diesem Zwecke eigens nach Dresden eingeladen waren. Die glänzendsten Sangeskräfte, darunter vor Allem die Schröder-Devrient, die seine Verehrung ja in so besonders hohem Grade genoss, wusste er der Dresdener Bühne zugesichert; so bestimmte er das Werk, dem er sich nun wieder mit voller Hingabe widmete, im Geiste schon für Dresden, wo er, auf Bekanntschaften aus früheren Zeiten sich stützend, am ehesten Eingang zu finden hoffte.

Zuvor aber sollten noch einmal seine Hoffnungen auf einen Pariser Erfolg erregt und — enttäuscht werden. Während sein äusseres Leben von mannigfachem Kummer und bitterer Noth bedrängt war, erschien unerwartet — im Sommer 1840 — Meyerbeer wieder auf kurze Zeit in Paris. Mit der freundlichsten Theilnahme erkundigte er sich nach dem Stande von Wagner's Angelegenheiten und wollte helfen. Das Fallissement des Renaissancetheaters war ihm nicht unbekannt geblieben, seine Folgen für den jungen Meister bedauerte er lebhaft. Auch sonst war nun ersichtlich geworden, dass, wenn Wagner in Paris noch etwas erreichen sollte, dies nun nichts

Digitized by Google

Geringeres mehr sein konnte, als ein Erfolg an der grossen Oper selbst. An eine Aufführung des Rienzi, mit dem er sich eben beschäftigte, war auch jetzt nicht zu denken — zu dieser Erkenntniss bedurfte es nicht der »Diplomatie« Meyerbeer's. Bevor selbst im günstigsten Falle solch ein Plan ausführbar gewesen wäre, hätte Wagner mit diesem Werke, wie er mit Sicherheit voraussehen konnte, fünf bis sechs Jahre warten müssen; auch würde die Uebersetzung des Textes der bereits zur Hälfte in Musik gesetzten Oper die grössten Hindernisse in den Weg gelegt haben. Es konnte sich einzig darum handeln, dass ihm ein ganz neues Sujet zur Composition anvertraut würde, ein Werk von geringerer Dimension hatte eher Anwartschaft auf baldige Annahme. Meyerbeer setzte ihn nun auch mit dem Director der grossen Oper, Leon Pillet, in Verbindung: dieser machte ihm Hoffnung auf die Annahme einer zwei- bis dreiactigen Oper. Wagner hatte für diesen Fall über den Stoff bereits seine Wahl getroffen. Oder er brauchte vielmehr nicht zu wählen. Der fliegende Holländer, dessen innige Bekanntschaft er auf der See gemacht, beschäftigte seitdem fortwährend seine Phantasie. Er verständigte sich darüber mit Heine, dessen Behandlung des Stoffes er seinem Entwurfe zu Grunde legen wollte und übergab ihn nach baldiger Abfassung desselben dem Director, der ihm danach ein französisches Textbuch verfertigen lassen wollte. Soweit war Alles eingeleitet, als Meyerbeer abermals von Paris fortging und die Erfüllung von Wagner's Wünschen dem Schicksale überlassen musste.

Bald war dieser erstaunt, von Pillet zu erfahren, der eingereichte Entwurf gefalle ihm so sehr, dass er wünsche, derselbe würde ihm abgetreten. Er sei genöthigt, einem anderen Componisten, älteren Versprechungen gemäss, baldigst ein Opernbuch zu übergeben: der von Wagner verfasste Entwurf scheine ihm ganz zu einem solchen Zwecke geeignet. Ueber die somit erbetene Abtretung suchte er den über diese Wendung Betroffenen zu trösten, er würde wahrscheinlich kein Bedenken tragen, in dieselbe zu willigen, wenn er überlegte, dass er vor dem Verlauf von vier Jahren sich unmöglich

Digitized by Google

Hoffnung machen könne, den unmittelbaren Auftrag zur Composition einer Oper zu erhalten, da er erst noch mehreren anderen Candidaten der grossen Oper schon gegebene Zusage zu erfüllen habe. Bis dahin dürfte es Wagner natürlich doch auch zu lange dauern, sich mit diesem Sujet herum zu tragen; er würde ein neues finden und sich gewiss über das gebrachte Opfer trösten. Hartnäckig bekämpfte der Künstler diese Zumuthung, ohne jedoch etwas Anderes, als vorläufige Vertagung der Frage ausrichten zu können. Er rechnete auf baldige Wiederkunft Meyerbeer's und schwieg. Fast bedauerte er nun, noch einmal seine Hoffnung auf ein Pariser Theater gesetzt zu haben; die abermalige Enttäuschung war ja auch eine abermalige Erschütterung seiner bedrängten Lage. Um nur leben zu können, schritt er jetzt zu der sonderbarsten Art von musikalischer Thätigkeit: der Componist des Rienzi übernahm die Anfertigung von Melodien-Arrangements aus beliebten Opern für das Cornet-à-piston und musste dem Musikalienhändler Maurice Schlesinger, der ihn mit dieser Arbeit versorgte, dafür dankbar sein. Die Zeit, welche ihm diese Arrangements übrig liessen, verwendete er auf die Composition der zweiten Hälfte des Rienzi, dessen drei letzte Acte in verhältnissmässig kurzer Zeit fertig wurden, obwohl Wagner sich nun zugleich auch schriftstellerisch zu bethätigen begann. Auch dies geschah für diesesmal nur aus dem Antriebe äusserer Noth. Schlesinger beauftragte ihn, als Verleger der angesehensten Musikzeitschrift, der Revue et gazette musicale de Paris, neben dem Arrangement von Melodien auch damit, Artikel für sein Blatt zu schreiben. Ihm galt beides vollkommen gleich: nicht so Wagner. Wie er in jener Arbeit seine tiefste Demüthigung erkannte, ergriff er diese, um sich für die erlittene Demüthigung zu rächen und manchem scharfen Urtheile über die Pariser Musikverhältnisse Luft zu machen. Nach einigen allgemeinen Artikeln »über deutsche Musik« u. a., schrieb er auch eine Kunstnovelle: »eine Pilgerfahrt zu Beethoven«, in welcher sich seine ganze schwärmerische Liebe und Begeisterung für den Meister ausspricht. Im November 1840

Digitized by Google

hatte er die Partitur des Rienzi vollständig beendet; unverzüglich sandte er sie nun nach Dresden. Diese Zeit war der Culminationspunkt seiner äusserst traurigen Lage; im Zusammenhange mit jener ersten Novelle schrieb er nun für die Gazette musicale eine zweite unter dem Titel: »das Ende eines deutschen Musikers in Paris«, in welcher er in erdichteten Zügen und mit dem Humor, der ihm jetzt die einzige Erleichterung und Erhebung über seine traurigen äusseren Umstände gewährte, seine eigenen Schicksale bis zum wirklichen Hungertode darstellte, dem er bis jetzt glücklicherweise allerdings entgangen war. Aber auch wirklichen Zügen aus seinem Leben und seiner Umgebung setzte er darin ein Denkmal, sogar sein Hund ist nicht vergessen, sondern spielt eine wichtige Rolle. Seinen wenigen treuen Freunden aber, mit denen er in trübselig traulicher Zurückgezogenheit des Abends in seiner Wohnung sich zusammenfand, hatte er hiermit ausgesprochen, dass er vollständig mit jedem Wunsche und jeder Hoffnung auf Paris gebrochen und der junge Mann, der mit jenem Wunsche und jener Aussicht ins Land gekommen, wirklich des Todes gestorben sei. Er hatte mit der musikalischen Ausführung des Rienzi derjenigen Richtung, die ihn eigentlich hierhergeführt, ihr künstlerisches Recht angedeihen lassen, indem er sie für sich abschloss — mit der Vollendung dieses Werkes aber stand er nun gänzlich ausserhalb des Bodens seiner bisherigen Vergangenheit. In diesem Sinne conterfeite den Freund in jener schweren Zeit der treue Gefährte Kietz und es entstand das später so bekannt gewordene Portrait des jugendlichen Wagner, welches uns demnach eigentlich den verstorbenen »deutschen Musiker in Paris« vorführt, aber mit dem noch lebenden baldigen Componisten des »fliegenden Holländers« noch lange die sprechendste Aehnlichkeit zeigte.

Gut war es, dass die Oper beendet war, denn nun sah er sich genöthigt, auf längere Zeit der Ausübung seiner Kunst ganz zu entsagen, Arrangements für alle Instrumente der Welt wuchsen ihm über den Kopf. Er sass und arrangirte und litt, wie der gelähmte Wieland im Frohndienste

Digitized by Google

König Neiding's; die Bahn, die er dabei innerlich festen Fusses betrat, war die der Empörung gegen die moderne künstlerische Oeffentlichkeit. Mit ihren Zuständen hatte er sich zu befreunden gesucht, indem er in Paris ihre glänzendste Spitze aufgesucht, jetzt brach er innerlich die Brücke unwiderruflich ab, die ihn noch mit ihr verbinden konnte.

»Den Winter zu 1841 verbrachte ich auf das Unrühmlichste«, sagt er selbst von dieser Zeit der Frohnarbeit. Aus dem Anfange des neuen Jahres ist noch die Aufführung einer seiner Ouverturen in einem von Schlesinger arrangirten Concerte der Gazette musicale zu erwähnen, das einen besonderen »parfum allemand« dadurch erhielt, dass sein Programm fast ausschliesslich von Deutschen besetzt war. Auch die Schumann'sche Neue Zeitschrift für Musik nahm davon Notiz: »In dem neunten Concerte, welches Herr Schlesinger in Paris seinen Abonnenten am 4. Februar gab, kam unter anderm eine Ouverture von Richard Wagner zur Aufführung, einem Sachsen, wenn wir nicht irren, der seit längerer Zeit verschollen schien und zu unserer Freude sich wieder thätig zeigt.« Einen Gruss aus Deutschland, voll freundschaftlichen Wohlwollens, brachten ihm diese wenigen Worte, der, wenn er dem Künstler zu Gesichte gekommen, ihn gewiss erfreut haben mochte. Aber er harrte noch anderer Grüsse und Verheissungen: welche Nachrichten würden aus Dresden eintreffen? — In diese Zeit fällt auch Wagner's erste Begegnung mit Franz Liszt. Das spätere enge Verhältniss der beiden durch innigste Freundschaft verbundenen Männer nahm durch einen Besuch, den Richard Wagner dem Gefeierten, auch von ihm Bewunderten abstattete, einen unscheinbaren und wenig versprechenden Anfang. Liszt trat ihm als der vollendetste Gegensatz zu seinem Wesen und zu seiner Lage entgegen. In der Welt, wo es Wagner aufzutreten und zu glänzen verlangt hatte, als er aus kleinlichsten Verhältnissen nach Grösse sich sehnte, war Liszt vom jugendlichsten Alter an aufgewachsen, um ihr Wunder und Entzücken in einer Zeit zu werden, wo jener bereits mit der vollen Bitterkeit eines Enttäuschten ihre Hohlheit und Nichtigkeit zu erkennen

Digitized by Google

vermochte. Er beneidete ihn nicht um seine Berühmtheit, sondern fragte sich nur, was dieser geniale Mann wohl wäre und sein könnte, wenn ihn die Leute nicht berühmt gemacht hätten. Er hätte, so fühlte Wagner, ein freier Künstler, ein kleiner Gott sein können, während er ihm jetzt als den Sclaven des abgeschmacktesten Publikums, des Publikums der Virtuosen erschien, der sich von diesem auf den Händen tragen liess, um ihm dafür in einem Concerte für Beethoven's Denkmal auf donnerndes Verlangen — eine Phantasie über Robert zu spielen. »So rächt sich jede Schuld auf Erden!« sagte sich Wagner. »Einst wird Liszt auch im Himmel vor dem versammelten Publikum der Engel die Phantasie über den Teufel spielen!« Auch nach seinem Besuche bei dem Allbewunderten blieb ihm dieser eine der Erscheinungen, die man als von Natur sich fremd und daher fast entgegengesetzt betrachtet. Weder hatte er selbst Gelegenheit gefunden, sich Liszt seinem Wesen und seinen Leistungen nach bekannt zu machen, noch dieser ihm ein anderes Entgegenkommen gezeigt, als die zuvorkommende Freundlichkeit, die seiner liebenswürdigen Natur eigen war und die er Jedem erwies. Was Jeden bezauberte, war für Wagner zu wenig, er besuchte ihn, ausser diesem ersten Male, nie wieder und hatte fast eine Abneigung gegen seine nähere Bekanntschaft von dieser Begegnung davon getragen. Der Gegensatz zwischen dem geborenen Dramatiker, der erst durch den ersehnten Künstlerverein sich mittheilen kann und unverstanden bleibt, so lange ihm dieser versagt ist, und dem Virtuosen, der sich selbst zu dieser Mittheilung genug ist, aber unter dieser Gunst des Schicksals nur zu leicht Gefahr läuft, seine edle künstlerische Freiheit zu verlieren, ein Gegensatz, dessen wir schon bei Wagner's frühester Jugendzeit gedachten, er hatte sich klaffend zwischen ihnen geöffnet. So fühlte er, wenn er auf den berühmten Künstler blickte, seine eigene hülflose Stellung weniger als eine Last, wie als einen Schutz vor der gefährlichen Freundschaft des Publikums. Er kehrte in sein einsames Stübchen zurück und schrieb für die Gazette musicale: Du métier de virtuose et de l'independance des compositeurs.

Digitized by Google

Gedemüthigt und von Ekel gegen jede Hoffnung auf Paris ergriffen, hatte er alle einstigen »frevelhaften Wünsche zur Eroberung von Paris« abgestreift. »Solche Wünsche«, heisst es in den Pariser Amüsements, in einem Zusammenhange, der seine Stimmung im Frühjahr 1841 bezeichnet, »führen gewöhnlich nur zu dem heftigsten Ennui; die Künste Liszt's und Chopin's, die Töne Duprez' und der Dorus-Gras, ja selbst Rubini's unvergängliche Triller sind dann oft nicht im Stande, eine Langeweile zu zerstreuen, die zu vermehren ihnen aber weit öfters glückt. — Glücklich daher, wenn das Frühjahr erscheint und man durch diese Erscheinung Grund bekommt, das heillose Paris mit seinen unerhörten Verführungen und ennuyanten Betäubungen zu fliehen. Denn in Paris ist dann für Deutsche nichts zu thun, als höchstens die Giraffe anzusehen oder auf eine Revolution zu warten. Es giebt zwar noch tausend andere Dinge, die selbst zur Sommerszeit noch den Pariser beschäftigen, der Deutsche aber, wenn er unter harten Entbehrungen den Winter durchlebte, sehnt sich nach den stillen Freuden des Landes. Wo aber Land finden um Paris?«

Digitized by Google

XIV.

Beziehungen zur Heimath.

Meudon. Journalarbeiten für Lewald's Europa. Rienzi in Dresden angenommen. Der Freischütz in Paris. „Fliegender Holländer" begonnen und schnell beendet. Erneute Lohnarbeit. Neue Stoffe Manfred und Tannhäuser. Rückkehr nach Deutschland.

Die Sehnsucht des jungen Meisters nach der Ruhe und dem Frieden eines Landaufenthaltes, nach Flucht und Erlösung von dem geräuschvollen, bunten Treiben in den Strassen der Hauptstadt, war nicht leicht zu befriedigen. Wo war, nach seinem Ausrufe, Land zu finden um Paris? So weit er seine Schritte lenkte, um die Stadt nur Palläste und Villen voll Minister und Rentiers. In Meudon endlich fand er die gewünschte Stätte der Rast. »Mit wahrer Wollust entdeckte ich zwei Lieues von Paris ein einsam stehendes Haus von verfallener Bauart,« erzählt er in denselben Pariser Amüsements. »Wie athmete ich auf, denn ohne Nachbarschaft zu sein, ist ein Glück, welches man erst in Paris erkennen lernt! Als ich mich in diesem Hause einmiethete, entzückte mich zumal der Umstand, dass ich an der unendlichen Masse von Gemälden in der Wohnung seines Besitzers erkannte, mein Wirth sei ein Maler. So abscheulich auch diese Gemälde waren, so gaben sie mir doch eine Beruhigung über das

Digitized by Google

geräuschlose Metier ihres Schöpfers, — denn Bilder, so lange man sie wenigtsens nicht sieht, haben nichts Störendes. — Mich amüsirte die originelle Gestalt meines Hauseigenthümers, eines Mannes von ungefähr achtzig Jahren mit der Rüstigkeit eines Vierzigjährigen. Er erzählte mir, dass er eine grosse Zeit seines Lebens am Hofe von Versailles verlebt habe, dass er daher Legitimist sei, vor Allem auch, weil die Julirevolution ihn einer Pension von tausend Franken beraubt habe. Ich bestärkte ihn in seinem Glauben und erklärte ihm die Gründe, die mich bewögen, den Legitimismus für eine vortreffliche Sache zu halten. Dies gefiel ihm sehr; desto mehr beklagte er meine Indifferenz in legitimistischen Angelegenheiten, als ich durch meine Zerstreutheit ihn einmal empfindlich verletzte: — er erzählte mir nämlich, dass er sich noch genau des Leichenbegängnisses der Gemahlin Ludwig XV. erinnerte, worauf ich ihn in der Verwirrung frug, ob er von der Pompadour oder Dubarry spräche?« Die frische Lebenswahrheit dieser humoristischen Erzählung macht den Eindruck, als schildere Wagner eben wirklich Erlebtes; darum widerstanden wir der Versuchung nicht, sie bei der Uebersiedelung in sein somit gewonnenes Sommerasyl einzuschalten. Ihr Verlauf meldet leider die traurige Entdeckung, dass der legitimistische Wirth zugleich Sammler und Erfinder von musikalischen Instrumenten gewesen und dadurch die Aussicht auf Ruhe und Sammlung auch hier unverhoffte Störungen erleiden sollte, da alle Versuche, diesen entsetzlichen Erfindungsdrang auf stillere Gegenstände abzulenken, sich als fruchtlos erwiesen. »Es ist nicht möglich,« ruft darum Wagner aus, »sich in die Einsamkeit, fern von den Aeusserungen der Pariser Cultur zurückzuziehen, ohne eine bedeutende Reise zu machen! Glücklich der Banquier, der solche Reisen machen kann! Glücklich der geborene Pariser, der solcher Reisen nicht bedarf! Wehe aber dem in Paris wohnenden Deutschen, der nicht Banquier ist! Er wird von diesem Meer von ungenieссbarem Genuss unrettbar verschlungen, wenn es ihm nicht gelingt, Banquier zu werden. Möge Euch, Ihr dreissigtausend Nationaldeutschen in Paris, die Erlösung beschieden werden!«

Digitized by Google

Zu seiner Erholung von den aufreibenden Anstrengungen des Winters hatte Wagner sich diesen Landaufenthalt ermöglicht, doch musste er fortwährend darauf bedacht sein, durch Fortsetzung seiner Journalarbeiten sich Subsistenzmittel zu verschaffen. Dahin gehören Berichte über die neuesten Pariser Vorfälle auf dem Gebiete der Musik und des Theaters, voll Witz und geistreicher Laune, die er seit dem 23. Februar monatlich für die Rubrik »Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften« der Dresdener Abendzeitung einsandte, in welcher er auch seine beiden Novellen in deutscher Sprache nochmals erscheinen liess; ferner auch die Aufsätze, die er unter dem Namen »Freudenfeuer« in August Lewald's verbreiteter und gut redigirter Zeitschrift Europa veröffentlichte, die »Pariser Fatalitäten für Deutsche« und die »Pariser Amüsements«, voll sarkastischen Humors gegen die Genusssucht und sinnliche Oberflächlichkeit der Bewohner der Weltstadt. Beiden haben wir wiederholt Bruchstücke entnommen, wo sie die Situation nach wirklichem Erlebniss zu malen scheinen, wenn sie auch nur mit Vorsicht auf solche zu deuten sind. Hier — vom Lande aus — trat er wieder in die erste Berührung mit der deutschen Heimath. Sein Rienzi war in Dresden, dessen neues Theater soeben — am 12. April 1841 — eröffnet worden war, zur Aufführung angenommen worden. Diese Annahme galt ihm für ein fast überraschend aufmunterndes Liebeszeichen, das ihn um so wärmer für Deutschland stimmte, als ihn die Pariser Luft mit immer eisigerer Kälte anwehte. Mit all seinem Dichten und Trachten war er schon ganz im Vaterlande. Beim Herannahen des Sommers sehnte er sich nach einer geistigen Arbeit, zu welcher die Veranlassung ihm schneller kam, als er dachte. Er erfuhr, sein Entwurf des Textes zum »Fliegenden Holländer«, den er in Pillet's Händen zurückgelassen, sei bereits einem Pariser Theaterdichter, Paul Fouché, zur Bearbeitung für jenen »älteren Candidaten« der Grossen Oper, Dietsch mit Namen, übergeben. Es war klar, dass er sich zur Abtretung desselben bereit erklären musste, wollte er nicht seiner Rechte auf ihn

Digitized by Google

unter irgend einem Vorwande, an welchem es dem mächtigen Director der academie royale de musique nicht gemangelt hätte, ganz und gar verlustig gehen. Er eilte selbst nach Paris, um persönlich zu verhandeln und willigte endlich gegen eine gewisse Entschädigungssumme für den für Paris aufzugebenden Entwurf in seine Abtretung ein, wobei es ihm vorbehalten blieb, ihn anderweitig nach Gutdünken zu verwenden. Wenige Jahre später sollte die Oper »Le vaisseau fantôme« von Fouché und Dietsch ohne sonderliches Glück über die Scene der grossen Oper gehen, nachdem das von Wagner in seinem ursprünglichen balladenartigen Charakter aufgefasste Sujet von dem Pariser Bühnenfaiseur durch Einflechtung von Nebenpersonen und Episoden seines wunderbaren sagenhaften Duftes völlig beraubt worden war. — Bei einem solchen geschäftlichen Besuche in der Stadt, wie er von Zeit zu Zeit seine ländliche Zurückgezogenheit unterbrechen musste, hatte Wagner auch Gelegenheit, dem neuesten Ereignisse der grossen Oper, der ersten Aufführung des Freischütz in Paris am 7. Juni 1841 beizuwohnen. Wirklich kannte die französische Hauptstadt das deutsche Werk — wenigstens in seiner Originalgestalt — noch nicht; die Verunglimpfung Castil-Blaze's, die es bis dahin als »Robin des bois« den Parisern repräsentirt hatte, wird zu ihrer Ehre lieber mit Schweigen übergangen. Die möglichst treue Uebersetzung des Textes hatte Pacini verfertigt, die für eine Aufführung an der Grossen Oper unerlässlichen Recitative an Stelle der gesprochenen Prosa Berlioz hinzu componirt. So hielt der Freischütz in wiederum sehr problematischer »Originalgestalt« seinen Einzug auf die Bühne der grossen Pariser Oper, für deren Casse der Vortheil grösser war, als für das Werk selbst. Bis zum August erlebte es mehr als zwölf Wiederholungen, doch waren die Aufführungen mit geringer Sorgfalt betrieben. Bei Gelegenheit dieser Pariser Freischütz-Aufführungen entstanden aus Richard Wagner's Feder eine Einführung des Pariser Publikums in das deutsche Werk, sowie ein Bericht für die Dresdener Abendzeitung, der schlagende Lichter auf die Aufführung wirft. Beide sind von

Digitized by Google

dem Hauche zartester poetischer Empfindung übergossen, bei beiden ist der Grundzug die sehnsüchtigste Liebe zum Vaterlande, wie sie sich mehr und mehr in der nach allen Irrfahrten der letzten Jahre heimathsbedürftigen Seele des Künstlers zu regen begann. »O mein herrliches deutsches Vaterland,« beginnt der letztere der beiden Aufsätze, »wie muss ich dich lieben, wie muss ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der Freischütz entstand! Wie muss ich das Volk lieben, das den Freischütz liebt, das noch heute an die Wunder der naivsten Sage glaubt, das noch heute im Mannesalter die süssen, geheimnissvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfthurmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, dass ich ein Deutscher bin!«

Wieder in die Ruhe seines ländlichen Asyls von Meudon zurückgekehrt, hatte er nichts Eiligeres zu thun, als den fliegenden Holländer selbst und nun nicht mehr für die Pariser Oper und unter dem Drucke ihrer Gesetze, in deutschen Versen auszuführen. »Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in düsterer Nacht aufgerichtet«, sagt Liszt in seinem bekannten Aufsatze über den Holländer, selten aber hat auch ein Künstler so sehr mit seinem Helden zu empfinden Veranlassung gehabt, wie jetzt Richard Wagner mit dem seinigen. Ihn beseelte um diese Zeit ein empfindungsvoller, sehnsüchtiger Patriotismus, wenn auch ohne politische Beifärbung. Das Gefühl der Heimathlosigkeit in Paris erweckte in ihm das Verlangen nach der deutschen Heimath, die Hoffnung, dort zu gewinnen, was er in Paris gewiss nicht finden würde, dieselbe Sehnsucht, welche den fliegenden Holländer treibt. Es war eine wollüstig schmerzliche Stimmung, welche ihm dieses Werk gebar. Alle Ironie, aller bittere oder humoristische Sarkasmus war von ihm in seinen literarischen Ergüssen ausgeworfen worden, nach dieser Entlastung konnte

Digitized by Google

er seinem inneren Drange nur durch wirkliches künstlerisches Gestalten genügen. Da der Glanz des Pariser Ideals vor ihm erblichen war, hatte er auch die Gesetze der Form für seine neue Conception aus einem andern Quell zu schöpfen: schon bei Abfassung des Gedichtes fühlte er sich daher anders, als noch vor drei Jahren bei der Abfassung seines Librettos zum Rienzi, wo er nur einen »Operntext« im hergebrachten Sinne beabsichtigte, der es ihm ermöglichen sollte, alle die vorgefundenen Formen so reichlich als möglich auszufüllen, als da sind: Introductionen, Finales, Chöre, Arien, Duette, Terzette u. s. w. Die Entstehung des Holländers war eine andere; das verdichtete Bild des ganzen Dramas, das in der Einfachheit seiner Handlung, wie schon bemerkt, noch ganz den balladenhaften Charakter bewahrt, war hier die Ballade der Senta und wirklich entstand diese auch in Vers und Melodie ganz zuerst, noch ehe er zur eigentlichen Ausführung des ganzen Werkes schritt.

Um die schnell vollendete Dichtung zu componiren, bedurfte er eines Klaviers; nach dreivierteljährlicher Unterbrechung alles musikalischen Producirens musste er sich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen. Er miethete ein Piano. »Als es angekommen«, lautet seine eigene Erzählung, »lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, dass ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerliede begann ich zuerst; Alles ging mir im Fluge von Statten, und laut auf jauchzte ich vor Freude bei der innigen Wahrnehmung, dass ich noch Musiker sei.« Kann der Beginn eines grossen Werkes in rührenderer und anspruchsloserer Einfachheit erzählt werden? — Auch bei der Composition bildete die Ballade der Senta in dem Grade die Grundlage für das ganze Werk, dass er nur die in ihr enthaltenen verschiedenen thematischen Keime nach allen in ihnen selbst gegebenen Richtungen weiter zu entwickeln hatte, damit sie sich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama ausbreiten konnten. In sieben Wochen war die ganze Oper componirt.

Digitized by Google

Am Ende dieser Zeit überhäuften ihn aber wieder die niedrigsten äusseren Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe er dazu kam, die Ouvertüre niederzuschreiben, obwohl er sie fast fertig im Kopfe herumtrug. Mittlerweile war es Herbst geworden und er nach Paris zurückgekehrt. Natürlich lag ihm nach Vollendung der Oper nichts so sehr am Herzen, als sie schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen. Von München und Leipzig, wohin er sich zuerst gewandt hatte, erhielt er abschlägige Antwort. Das Leipziger Theater stand noch unter Ringelhardt'schem Regime, hier mochten für die Zurückweisung etwa wieder versteckte Sittlichkeitsgründe massgebend gewesen sein; deutlicher drückte sich Herr von Küstner in München aus: die Oper eigne sich nicht für Deutschland, lautete der Bescheid. »Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei den Deutschen zu erklingen im Stande sind,« bemerkt Wagner dazu. Endlich schickte er seine Arbeit an Meyerbeer nach Berlin, mit der Bitte, ihr die Annahme am dortigen Theater zu verschaffen. Mit ziemlicher Schnelle wurde diese von dem dort einflussreichen Manne bewirkt und Wagner sah nun der Aufführung zweier seiner Werke auf den ersten deutschen Bühnen entgegen. Unwillkürlich drängte sich ihm die Ansicht auf, dass sonderbarer Weise Paris ihm doch für Deutschland von grossem Nutzen geworden sei. Ganz schon mit seiner Rückkehr nach Deutschland beschäftigt, musste er gerade um dieser letzteren willen nach der Beendigung des fliegenden Holländers, wie jüngst nach der des Rienzi, wieder zu musikhändlerischer Lohnarbeit greifen und fertigte für Schlesinger Klavierauszüge aus Halévy'schen Opern an. Ein gewonnener Stolz bewahrte ihn aber vor der Bitterkeit, mit der diese Demüthigung ihn früher erfüllt hatte. Er behielt guten Humor, correspondirte mit der Heimath wegen der vorrückenden Zurüstungen zur Aufführung des Rienzi und lebte schon ganz in der ersehnten, nun bald zu betretenden heimischen Welt. Auch seine literarische Thätigkeit, die er wieder aufnahm, wandte sich nun ganz nach Deutschland. So trat er in erneute Verbindung

Digitized by Google

mit Robert Schumann, dessen Neue Zeitschrift für Musik in ihrer Nummer vom 15. December 1841 von ihm unter dem Pseudonym H. Valentino einen humoristischen Bericht über die Wirren brachte, welche damals die Aufführung des Stabat mater von Rossini zu Paris in ihrem Gefolge hatte. Das neue Werk des von der Pariser Welt adorirten Autors erregte nach seinem zwölfjährigen Schweigen das grösste Aufsehen von der Welt; die französischen Blätter behandelten die Angelegenheit mit der grössten Wichtigkeit und alle Woche wurde es in der italienischen Oper aufgeführt, um bald darauf eine eigenthümliche Kritik dadurch zu geniessen, dass in Berlin und London »Stabat-mater-Quadrillen« erschienen. Ein gleichfalls für Deutschland bestimmter Bericht über die erste Aufführung von Halévy's Reine de Chypre, der wiederum in der Dresdener Abendzeitung erschien, für die er indessen seine Berichte fortgesetzt hatte, trägt das Datum »Paris, den 31. December 1841« und giebt den deutschen Operntextdichtern scharfe Lectionen.

Ueber alledem war der Künstler in Wagner nicht müssig geblieben und neue Stoffe hatten unausgesetzt seine dichterische Phantasie beschäftigt. Mit wie wenig willkürlichem und absichtlichem Bewusstsein er sich in dem fliegenden Holländer einen mythischen Stoff zur Behandlung gewählt hatte, wird daraus deutlich, dass er nach seiner Vollendung noch einmal nach einem geschichtlichen Sujet sich umsehen konnte. Er fand es in einem der letzten Momente der Hohenstaufenzeit und war schon zu einem Entwurfe dieses Stoffes gelangt, als eine neue und anregendere Bekanntschaft ihn unwiderstehlich in den Hintergrund drängte. Gleichwohl wenden wir unsere Aufmerksamkeit auch noch der letzten »historischen« Oper zu, zu welcher es den Künstler getrieben hatte. Der Held derselben sollte Manfred, der Sohn Friedrich's II. sein, der sich aus dem Zustande der Muthlosigkeit und Versunkenheit in lyrische Ergötzung losreisst, und nach Luceria wirft, der Stadt, die von seinem Vater den aus Sicilien versetzten Sarazenen mitten im hochheiligen Kirchenstaat zum Wohnort angewiesen ist. Durch die Hülfe der

Digitized by Google

streitbaren, leicht zu begeisternden Söhne Arabiens gewinnt er das ganze, vom Papst und den herrschenden Welfen ihm bestrittene Reich Apuliens und Siciliens; mit seiner Krönung schloss der dramatische Entwurf. In diesen geschichtlichen Vorgang aber hatte Wagner eine erdichtete weibliche Gestalt gewoben. Er entsinnt sich später, dass sie ihm aus den Anschauen einer ihm zu Gesicht gekommenen Zeichnung als Erinnerung entsprungen sei, einer Darstellung Friedrich's II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, aus welchem namentlich singende und tanzende Frauengestalten lebhaft seine Phantasie gefesselt hatten. Den Geist dieses Friedrich II., seines Lieblings, verkörperte er nun in der Erscheinung einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung Friedrich's und einer Tochter Arabiens während seines friedlichen Aufenthaltes in Palästina. Das Mädchen hatte daheim von dem tiefen Falle des gibellinischen Hauses Kunde erhalten, mit dem Feuer des arabischen Enthusiasmus macht sie sich nach Apulien auf. Dort, am Hof des entmuthigten Manfred, erscheint sie als Prophetin, begeistert, reisst zu Thaten hin; sie entzündet die Araber in Luceria, und führt, überall Enthusiasmus ausgiessend, den Sohn des Kaisers von Sieg zu Sieg bis zum Thron. Geheimnissvoll verbirgt sie ihre Abkunft, um auch auf Manfred selbst durch das Räthsel ihrer Erscheinung zu wirken; er liebt sie heftig und will das Geheimniss durchbrechen: sie weist ihn prophetisch zurück. Bei einem Anschlage auf sein Leben fängt sie den tödtlichen Streich mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als Manfred's Schwester und verräth ihre volle Liebe zu ihm. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied. — In wiefern bei diesem Stoffe die in einigen Punkten verwandte »Jungfrau von Orleans«, trotz der durchaus originellen Neueinkleidung des gemeinsamen Motivs jungfräulichen Heldenmuthes, eingewirkt, lässt sich leichter beurtheilen, als die zweifelhafte Möglichkeit, ob auch Immermann's 1828 erschienenes Drama »Kaiser Friedrich II« Antheil daran habe, in welcher die beiden Söhne des Kaisers, Enzio und Manfred, die schöne Sarazenin Roxelane lieben, von der sie erfahren

Digitized by Google

müssen, dass sie ihre Schwester und die Tochter Kaiser Friedrich's sei. Das jedenfalls wohl nicht ganz glanz- und wärmelose Bild, das seine heimathssehnsüchtige Phantasie ihm in der Beleuchtung eines »historischen Sonnenunterganges« zuführte, verwischte sich aber sogleich, als seinem inneren Auge eine neue Gestalt sich darstellte. — Es war die des Tannhäuser. In der geschilderten Stimmung, in der er schon seit Monaten mit all seinen Gedanken im Vaterlande lebte und webte, fiel ihm das alte deutsche Volksbuch von »Ritter Tannhäuser« in die Hände. Seine Jugendbekanntschaft mit diesem Stoffe durch Tieck's Erzählung hatte keinen anderen Eindruck gemacht, als dass sie, im Verein mit Hoffmann's Novellen, ihn in einer mystisch-phantastischen Richtung bestärkte, die den Knaben während seiner Entwickelungsperiode zum Jüngling beherrschte. Die Volksdichtung, die ihm nun aus dem Volksbuch und dem schlichten Tannhäuserliede entgegentrat, ergriff dagegen sein ganzes Gemüth auf's Heftigste. Die durchaus moderne Dichtung Tieck's las er jetzt wieder durch und begriff nun, warum seine kokette Mystik ihn zu keiner Theilnahme bestimmt hatte, während das einfache Volksgedicht seiner Phantasie die Gestalt des Tannhäuser in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen vorführte. Was ihn aber vollends anzog, war die wenn auch lose Verbindung, in welche er durch das Volksbuch seinen Helden mit dem »Sängerkriege auf Wartburg« gebracht fand, da der ritterliche Sänger nach seiner Erzählung gerade auf dem Wege zu dem Wettkampf der Minnesinger, den der Landgraf von Thüringen veranstaltet, von den Verlockungen der Frau Venus betroffen wird. Das Tannhäuserlied, als älteste Quelle für die Sage, weiss freilich von diesem seinem Antheil am Wartburgkriege nichts. Wir wissen, dass auch dieser Stoff Wagner schon in frühester Jugend bekannt geworden war und ihn freilich auch ohne Theilnahme gelassen hatte: jetzt drängte es ihn, auch dem »Sängerkriege«, der ihn mit seiner ganzen Umgebung so heimathlich anwehte, in seiner einfachsten, ältesten Gestalt auf die Spur zu kommen. Einer seiner Freunde, ein »deutscher Philologe« hatte es

Digitized by Google

zufällig in seinem Besitz und konnte ihm zu dieser Kenntniss verhelfen. Bekanntlich aber ist das alte Gedicht, das den Kampf der Sänger des Hofes zu Eisenach mit Heinrich von Ofterdingen und Clinsor aus Ungerland schildert, unmittelbar mit einer grösseren epischen Dichtung »Lohengrin« in Zusammenhang gesetzt, das seinen Eingang mit einem Stück des Wartburgkrieges nimmt und auch weiterhin den nach dem Schwarzkünstler Clinsor so benannten »schwarzen Ton« festhält, in welchem auch der zweite Theil des Wartburgkrieges abgefasst ist. Auch dieses Gedicht studirte Wagner und mit einem Schlage war ihm nun eine neue Welt erschlossen.

Mit der »Sarazenin« war er noch im Begriffe gewesen, sich mehr oder weniger in die Richtung des Rienzi zurückzuwerfen, um eine grosse fünfactige »historische« Oper zu verfertigen: der überwältigende Stoff des Tannhäuser erfasste sein individuelles Wesen viel energischer und erhielt ihn im Festhalten des schon mit dem fliegenden Holländer eingeschlagenen Weges.

Für Paris war er auf einige Jahre aussichtslos, er gab daher dem drängenden Zuge nach der Heimath und insbesondere nach Dresden Gehör. Die Nachrichten auch der wohlwollendsten Freunde, wie z. B. des dortigen Chordirectors Fischer, den er besonders ersucht hatte, das Werk in seinen Schutz zu nehmen, dessen gewichtige Stimme die Annahme des Werkes in Gemeinschaft mit der Tichatschek's bei dem Intendanten befürwortet hatte, meldeten in Anbetracht seines ungewöhnlichen Umfanges und anderer grosser Anforderungen desselben doch mancherlei Bedenken, über deren Beweggründe Wagner zweifelhaft sein konnte. Er entschloss sich daher, selbst nach Dresden zu gehen und verliess Paris nach fast dreijährigem Aufenthalte, neun und zwanzig Jahre alt, am 7. April 1842.

»Zum ersten Mal sah ich den Rhein: mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue«, erzählt er. Und weiter ging es, weiter und das Herz schwoll ihm in

Digitized by Google

warmer Heimathsfreude. Seine directe Reise nach Dresden führte ihn durch das thüringische Thal: dort oben auf belaubter Höhe, die im ersten Grün des erwachenden Frühlings prangte, begrüsste er die ihm bereits gefeite Wartburg. Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte ihr Anblick auf den lange Verschlagenen!

Digitized by Google

Zweites Buch.

Dresdener Thätigkeit.

1842—1849.

Da mag denn Schmerz und Genuss,
Gelingen und Verdruss
Miteinander wechseln, wie es kann;
Nur rastlos bethätigt sich der Mann.
(Faust).

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Das Dresdener Hoftheater.

Altes Hoftheater. Das „grosse Opernhaus.“ Entstehung und Eröffnung des neuen Gebäudes. Tichatschek's Vorliebe für Meyerbeer. Erste Gerüchte über Rienzi und seinen Componisten.

Der ein und zwanzigste September des Jahres 1869 war für Dresden der Tag eines grossen Unglücksfalles, der nicht blos die freundliche Elbresidenz, sondern die ganze gebildete Welt mit Theilnahme, ja mit Betrübniss erfüllte: mit dem Brande des Dresdener Hoftheaters ging ganz Deutschland eine Zierde und ein Kleinod der modernen Theaterbaukunst verloren. Es war zugleich der Schauplatz des grössten Theiles der Thaten und Begebenheiten, die für die nächsten Jahre das Leben Richard Wagner's, des nun wieder für das Vaterland Gewonnenen, ausmachen. Seine überfüllten Räume erlebten die erste Aufführung des »Rienzi«, des »Holländer« und »Tannhäuser«, sie waren die Zeugen des Wirkens und Strebens eines Riesengeistes, der, nun mehr und mehr sich als solcher entfaltend und bewusst werdend, sehr bald die neuen Fesseln drückend empfinden sollte, die ihn an die amtliche Stellung eines »königlich sächsischen Hofkapellmeisters« banden, und der diesem Berufe dennoch in unermüdlichem Eifer für die Förderung der Kunst fast ein Jahrzehnt seine Kräfte widmete. Wenn wir nun dieser Thätigkeit

Digitized by Google

uns in unserer Betrachtung nähern, so dürfte es geeignet sein, auch das Local derselben in ihren Kreis zu ziehen.

Ein eigentliches Hoftheater unter staatlicher Administration besass Dresden erst seit der provisorischen Regierung von 1814; bis dahin hatten seiner Bühne Privatdirectoren, zuletzt nach einander der Italiener Bondini und Joseph Seconda, vorgestanden. Von nun an blieb es, auch nach der Rückkehr Friedrich August's, Staatsanstalt, wenn es gleich der neuen Würde durch seine äussere Erscheinung nur wenig entsprach. Wie das Leipziger, war auch das Theater der Residenz in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nur als interimistisches Unterkommen erbaut und im Laufe der Zeit durch mancherlei vollendete und unvollendete Anbauten völlig verunstaltet worden. So war das Gebäude beschaffen, in welchem Karl Maria von Weber die deutsche Oper begründet und der junge Richard Wagner seine frühesten lebhaften Eindrücke von musikalischer und theatralischer Kunst durch Weber's Freischütz gewonnen hatte. Weder Zuschauerraum noch Bühne konnten den mit der Zeit wachsenden Anforderungen genügen; wie jener der zunehmenden Bevölkerung der sächsischen Residenz und ihrem Fremdenzuflusse schon lange nicht mehr entsprach, so fehlte es dieser an allen zur Aufführung grösserer Opern und Schauspiele nöthigen Vorrichtungen und Bequemlichkeiten. Ausserdem besass Dresden freilich noch ein sogenanntes »grosses Opernhaus«, an welchem die Stadt, als es 1849 während des Maiaufstandes in Flammen aufging, zwar keine architektonische Zierde, wohl aber eines ihrer kolossalsten Gebäude verlor. Im Jahre 1718 von August dem Starken erbaut, hatte es unter den sächsischen Königen von Polen die üppigsten Opernvorstellungen in seinen Räumen erlebt, von welchen die »Dresdnischen Denkwürdigkeiten« zu melden wissen, in denen Aufzüge mit wilden Thieren aus der königlichen Menagerie nichts Seltenes waren*). Aber schon seit 1769

*) So heisst es von der Aufführung der Oper „Ezio" am 20. Januar 1755: „Diess schöne Schauspiel wird sich vor allen anderen sehen

Digitized by Google

entsprach es seiner Benennung »Opernhaus« durch seine factische Verwendung nicht mehr, da es in einen Ballsaal verwandelt und nun zu grossen Hoffesten benutzt wurde. In dieser neuen Eigenschaft sah es z. B. die Festlichkeiten des Pillnitzer Congresses, in Anlass von Napoleon's erstem Besuche u. s. w., um dann mit der Zeit immer mehr und mehr zu veröden, bis es zuletzt fast nur noch zu den jährlich am Palmsonntage stattfindenden geistlichen Aufführungen gebraucht ward, welche die königliche Kapelle zum Besten des Pensionsfonds ihrer Wittwen und Waisen gab, und in denen endlich auch Richard Wagner jene berühmt gewordene Aufführung der neunten Symphonie veranstaltete, die diesem Werke in Dresden seinen ersten Eingang verschaffte.

Das waren die beiden Oertlichkeiten, welche Dresden zur Zeit für seine Kunstpflege zu Gebote standen. Jahrelang schwankte man, ob man, um dieser eine würdigere Stätte zu verschaffen, das letztgenannte riesige Gebäude durch einen Umbau im Innern zu dem für nothwendig erkannten neuen Hoftheater umschaffen oder einen der zahlreichen Pläne für einen Neubau in Berücksichtigung ziehen sollte, wie sie allen drei Intendanten, die seit 1815 dem Hoftheater vorgestanden hatten (Vitzthum, Könneritz und Lüttichau) wiederholt zur geneigten Beachtung eingereicht worden waren.

Dem »Geheimen Rath Freiherrn von Lüttichau« endlich war im Jahre 1838 der feste Beschluss zu verdanken, dass der nicht länger entbehrliche Neubau in Angriff genommen wurde. Gottfried Semper, damals Director der Bauschule an der Dresdener Kunstakademie, ward die Leitung übertragen und es ist schon berichtet, wie im Sommer 1838 zu derselben

---

lassen, so allhier aufgeführt worden, weiln im ersten Actu ein Aufzug von Cavallerie und Infanterie, ein Triumphwagen, Kameel, Trampel- und Maulthiere, auch Wildenthiere sammt vielen der schönsten Reut- und Schulpferde in die 500 Personen dabei auf dem Theater erscheinen werden" u. s. w.

Digitized by Google

Zeit, als Richard Wagner die ausschweifende Dichtung seiner Oper begann, die mit den geringen Mitteln einer kleineren Bühne als schlechterdings unaufführbar beabsichtigt war, auch die Grundsteinlegung für das Theater erfolgte, in welchem »Rienzi« dereinst zur bejubelten Aufführung gelangen sollte. Rüstig wuchs der Bau, und schon im folgenden Jahre, als Wagner's Schifflein auf den Wogen der Nordsee schaukelte, krönte der Dachstuhl das bis auf die innere und äussere Ausschmückung vollendete Gebäude. Zu seiner Zier verkörperten hervorragende Dresdener Meister die erhabensten Züge des hellenischen Mythus in wahrhaft künstlerische Gebilde: während Haenel's geistreicher Fries den schwärmenden Gott Dionysos mit seinem bunten Gefolge von Mänaden und Centauren in anmuthig wechselvollem Zuge darstellte, zeigten Ernst Rietschel's Giebelfelder für den östlichen und westlichen Porticus in gewaltigem Hautrelief die Verklärung der Musik und in der Befreiung Orest's von den Furien den hohen Beruf der Tragödie: als kräftig erlösendes Bannbild den Leiden des Lebens vorgehalten zu werden. Die Ausmalung des auf 1600 Personen berechneten Zuschauerraumes, des Plafonds und der kleinen Salons der königlichen Logen ward den berühmtesten Pariser Theatermalern überlassen. Desplechin, Feuchères, Dieterle und Sechan liessen sich zu diesem Behufe während der Jahre 1840 und 1841 ganz in Dresden nieder, wo sie in mehreren ihnen eingeräumten Sälen dem neuen Theater auch eine Anzahl landschaftlicher und architektonischer Decorationen lieferten. Denn auch für das Decorationswesen war eine neue Aera beabsichtigt. Dass dabei vorzugsweise die grosse französische Oper bedacht war, lag in der Natur der Sache; ausser dem Park für den Tasso war den Pariser Künstlern vor Allem die Lieferung der Decorationen für die Hugenotten, Jüdin u. s. w. auferlegt. Zu der besonderen Auszeichnung des Goethe'schen Werkes bestimmte übrigens weniger die Pietät für dasselbe als der wohlerwogene Umstand, dass das neue Theater mit einer Vorstellung des Tasso eröffnet werden sollte und der Park von Belriguardo somit das Erste war, was dem Publikum

Digitized by Google

in's Auge fiel. Für die sonstigen Bedürfnisse wandte man sich an bevorzugte inländische Künstler, wie den Inspector Gropius in Berlin, den Dresdener Hoftheatermaler Arrigoni; die Ausführung des Hauptvorhanges war dem Professor Hübner, die Anordnung und Beaufsichtigung des Maschinenwesens dem geschickten Maschinisten Mühldorfer aus Mannheim übertragen worden. Bei solcher Vertheilung schritten die Arbeiten rasch vorwärts und nachdem am letzten Mai 1841 das alte Theater mit einer Festvorstellung der Minna von Barnhelm beschlossen worden war, konnte schon vierzehn Tage danach, am 12. April, die Eröffnung der neuen Bühne vor sich gehen. Dem Tasso folgte am zweiten Abend Weber's Euryanthe, als das Werk, worin der Mann, den die Stadt einst mit Stolz den ihrigen nennen durfte, seinem Streben das höchste Ziel gesteckt hatte. Die Titelrolle und die Partie des Adolar hatten die Schröder-Devrient und Tichatschek in ihren Händen und unter der Mitwirkung dieser beiden Hauptpfeiler des Opernpersonales nahm das Ganze einen schönen und würdigen Anfang. Wilhelmine Schröder-Devrient stand damals noch auf der Höhe ihres Ruhmes und auch Joseph Tichatschek, dessen Kunst freilich erst in den Opern Richard Wagner's ihren Höhepunkt erreichen sollte, war schon einer der bedeutendsten Tenore seiner Zeit. Um diese beiden grossen Künstler schaarte sich seit fast einem Jahrzehnt eine Anzahl von anderen tüchtigen und gediegenen Kräften, unter denen die Namen Zezi, Risse, Babnigg, Schuster, Vestri, Wächter, sowie der weiblichen Mitglieder Veltheim, Schneider, Wächter, der älteren und jüngeren Wüst noch heute einen guten Klang haben und die in ihrer Gesammtheit einen Darstellerkreis für die Oper bildeten, wie man ihn in gleicher Vollendung nur selten antraf. An der Spitze der Oper aber waltete als Regisseur der wackere Chordirector Wilhelm Fischer, der, seit seinen ersten Jünglingsjahren als Schauspieler und Bassbuffo dem Theater angehörig und mit dem theatralischen Wesen auf das Genaueste bekannt, Dank seinem beispiellosen Bildungstriebe mit dem wärmsten Sinn, der hingebendsten Begeisterung für die Kunst eine wahrhaft

Digitized by Google

classische musikalische Bildung verband, die ihn befähigte, jedem Fortschritte, jeder Ausbildung des Aelteren gegenüber sein Verständniss frei und offen zu erhalten und so nach dem Zeugnisse Wagner's, »an den ernstesten und gewagtesten Aufgaben der Kunst einen entscheidend wichtigen Antheil zu nehmen.«

Aber von der Euryanthe, welche die Reihe der Opernvorstellungen im neuen Hause eröffnet hatte, zu den Hugenotten war der Weg nicht weit — stammten zuletzt doch beide aus der Schule des Abt Vogel! Schon im Januar des folgenden Jahres (1842) klagte J. P. Lyser in Schumann's Neuer Zeitschrift für Musik über das Vorherrschen Meyerbeer's auf dem Repertoire des neuen Instituts: »Unser Publikum will sich nun einmal seine Halévy's, Donizetti's und Adam's nicht nehmen lassen und Tichatschek singt am liebsten in Meyerbeer'schen Opern. Von Marschner hörten wir bis jetzt nur den Templer und den Vampyr, warum nicht Hans Heiling und des Falkner's Braut? Wann werden wir endlich wieder einmal Spohr's Faust hören? Sollen Mozart's Weibertreu, Entführung, Idomeneo noch länger unerhobene Schätze für uns bleiben? Wo bleiben Salieri's nie veraltender Axur, Cherubini's Medea?« u. s. w. Solchem ausführlichen Wunschregister gegenüber konnte es nicht als Entschädigung gelten, dass Kapellmeister Karl Gottlieb Reissiger unverdrossen seine siebente Oper »Adele de Foix« aufführte. Wenn Ambros mit Recht die deutschen Hofkapellmeister beschuldigte, sie schrieben bei der Studirlampe in Schlafrock und Nachtmütze weitläufige Partituren voll sogenannter Kapellmeistermusik, war es Tichatschek, dem das Feuer dramatischer Leidenschaft in allen Adern glühte, angesichts solcher Partituren zu verargen, dass er lieber in Meyerbeer'schen Opern sang? Nährte sich Licht und Wärme in den Werken dieses Maestro noch so sehr von orientalischen Spezereien und den Spähnen italienischen und französischen Holzes und Strohes, wessen Flamme brannte so lichterloh, wie die seinige, über die deutschen Theater hin? In der That beherrschte der grosse Vereiniger aller bisher erhörten Stilgattungen um jene Zeit mit

Digitized by Google

Robert und Hugenotten Bühne und Publikum aller Lande: in letzterem Werke schien die Blüthe seines Genius aufgegangen. Im Januar 1842 hatte er auch die sächsiche Residenz durch seine Gegenwart beehrt und die Hoffnung der Dresdener sich darauf gerichtet, dass er seine Oper selbst dirigiren werde, — vergeblich! vielleicht, weil Tichatschek eben unwohl war. Mit stets unversieglicher Zugkraft füllte sie das grosse Haus, in dessen prachtvollen Räumen sie vermöge ihrer kostbaren Ausstattung fast als Novität erschien. Das gab Pariser haut-gôut für ein deutsches Residenzpublikum und dazu die Schröder-Devrient als Valentine und Tichatschek als Raoul! »Alles erinnerte an Paris,« berichtet der Referent der Zeitung für die elegante Welt mit stolzem Nachdruck, — »am meisten Tichatschek an Duprez durch Schönheit und Kraft der Stimme, wie durch jene innere Frische des Vortrags, welche die Franzosen mit *verve* bezeichnen: Begeisterung ist zu wenig dafür, es ist auch ein physisches Hingerissensein!« Dazwischen gab man Spontini's Cortez, der der neuen Bühne und ihren Sängern gleiche Gelegenheit bot, von dem Glanz und dem Reichthum ihrer Mittel Gebrauch zu machen.

In ein solches Bühnenjahr sollte Richard Wagner mit seinem Rienzi treten und das Dresdener Publikum mit diesem Werke freilich nicht in eine von seinen bisherigen Emotionen allzu fernliegende Sphäre führen.

Schon geraume Zeit vor Eröffnung der neuen Bühne war, im November oder December 1840, ein gewaltiges an das Büreau des kgl. Hoftheaters zu Dresden adressirtes Paket von Paris aus im königlichen Postamte eingetroffen. Es enthielt die Rienzipartitur und war, nach der Schilderung von Tichatschek's Biographen, so umfangreich, dass die meisten Theaterdirectionen, wie Wagner später ja auch wirklich oft genug erleben musste, schon auf den ersten Anblick hin sich zu der bekannten Resolution für berechtigt gehalten haben würden: zur Darstellung nicht geeignet. »Wer kannte damals den Componisten? Er weilte fern vom Vaterlande, Niemand wusste eigentlich, wer er war. Mit wie schwachen Hoffnungen mochte er die schwere Last zur Post gegeben

Digitized by Google

haben!« Und wer weiss, wie auch in Dresden die Resolution über die Aufführbarkeit und Verwerthbarkeit des mächtigen dramatisch-musikalischen Corpus gelautet haben würde, hätten nicht Tichatschek und Fischer, die wackern Künstler, schnell und klar eingesehen, um was es sich hier handle und seine geheimräthliche Excellenz, Herrn von Lüttichau und den Kapellmeister Reissiger dafür interessirt, als für ein Werk, welches gerade das rechte sei, um durch seine Pracht und seinen hohen inneren Werth, der es weit von einer ephemeren Tagesnovität unterscheide, den Ruhm der neubegründeten Bühne zu erhöhen. So ward es angenommen und wir kennen bereits die ermuthigende Wirkung dieser fast überraschenden Annahme auf den jungen Künstler, der so lange in der Fremde mit Noth und Sorge zu kämpfen gehabt hatte.

Noch war man weit von der wirklichen Aufführung entfernt, als schon im Voraus spannende Nachrichten über ein neues, grossartiges Werk der »historischen« Schule an die Oeffentlichkeit drangen, aus denen sich so recht zeigt, wie der Künstler dem Publikum, das er sich mit Sturm eroberte, persönlich noch ganz fremd war. Anfangs wurde sein Name kaum genannt und es hatte sein Bewenden bei der Ankündigung einer Bearbeitung von Julius Mosen's (!) Rienzi für die Opernbühne, allmählig verlautete auch der Name eines gewissen Richard Wagner, der »Landeskind« sein sollte und den Leipzigern bald als ein »Bruder der verstorbenen Rosalie Wagner« vorgestellt werden konnte, während der Dresdener ihn höchstens als fleissigen Pariser Correspondenten von Theodor Hell's »Abendzeitung« kannte. Die Ankündigung der Neuen Zeitschrift für Musik: »Die neue Oper von Richard Wagner solle bis Ende Februar 1842 auf der Dresdener Hofbühne zur Darstellung gelangen,« erwies sich als gründlich verfrüht, als dagegen im Mai 1842 eine sichere Anmeldung für den Herbst desselben Jahres erfolgte, konnte damit zugleich die Nachricht verbunden werden: »auch das Berliner Hoftheater habe einer kleineren Oper desselben Componisten: Der fliegende Holländer, baldige Aufführung zugesagt.«

Digitized by Google

So war das Erscheinen des Werkes nach aussen vorbereitet, das bald, wie eine geharnischte Minerva, vor die bewundernde und freudig überraschte Menge trat, und dessen Aufführung für Dresden von nicht minder weittragenden Folgen sein sollte, wie für den Künstler selbst: an sie knüpfte sich sein Engagement als Leiter der Oper.

Digitized by Google

II.

Aufführung des Rienzi.

Wagner's Ankunft in Dresden. Teplitz. Erster Entwurf des Tannhäuser. „Hohe Braut" für Reissiger ausgeführt. Proben zum Rienzi und Aufführung desselben. Leipziger Concert. Noch einmal Wagner und Laube.

Mitten in den geschilderten Hugenottentrubel hinein traf Richard Wagner im Frühjahr 1842 in Dresden ein, das er nun seit jenem flüchtigen Besuche im Jahre 1837, wo er sich die erste Anregung zu dem nunmehr vollendeten Werke durch die Lectüre von Bulwer's Roman gewonnen, nicht wieder gesehen hatte. Der Ort seiner glücklichen Kindheit schien ihm auch jetzt ein freundliches Entgegenkommen bereiten zu wollen. Erhebend und seinen Muth neu belebend und stärkend waren gleich die ersten Begegnungen, die ihm hier zu Theil wurden. Die Schröder-Devrient, auf deren erneute Bekanntschaft er sich vorzüglich freute, hatte die Stadt zwar soeben verlassen, um auch andern Orten etwas von dem Ueberflusse Dresdens zukommen zu lassen, wie z. B. Berlin, wo sie in den Tagen vom 20. Mai bis zum 16. Juni nicht weniger als neun Mal als Valentine auftrat. Dagegen hiess Tichatschek den jungen Meister warm und freundschaftlich willkommen. Und woher die »Bedenken« rührten, die Fischer's Briefe ihm nach Paris gemeldet und die mit zu seinem Entschlusse beigetragen hatten, selbst nach Dresden zu gehen

Digitized by Google

und an Ort und Stelle die Verhältnisse in eigenen Augenschein zu nehmen, die sich brieflich nicht genügend darlegen liessen, ward Wagner schnell und freudig klar, als der wackere Regisseur bei Nennung seines Namens freudig aufsprang und den ihm persönlich noch Unbekannten, der eben zum ersten Male seine Schwelle überschritten hatte, mit stürmischer Zärtlichkeit umarmte. Nur die zarteste Theilnahme des Freundes, die alle hinderlichen Möglichkeiten sorgend beachtet, hatte ihm jene Zweifel eingegeben. »Diese Wohlthat vergesse ich nie!« rief Wagner noch im Jahre 1859 in dankbarer Erinnerung aus, »sie war die erste, allererste Ermuthigung, die den gänzlich unbekannten, von Noth hart bedrängten jungen Künstler auf seinem Lebenspfade berührte!«

Vor dem wirklichen Beginn der Proben machte er noch einen Ausflug in die böhmischen Gebirge, deren heitere und frische Luft ihn stets erquickt und die er lange nicht genossen hatte. Teplitz, wo er einst den Plan des Liebesverbotes entworfen, ward auch die erste Geburtsstätte des Tannhäuser, der ihn noch in Paris so heftig ergriffen hatte und seitdem immer lebhafter und greifbarer vor seinem inneren Auge erschienen war. Schon jetzt, nach der Aufführung des Rienzi, entstand der vollständige scenische Entwurf dieses neuen Stoffes. Unterbrechungen aller Art drängten sich zwischen Entwurf und Ausführung.

Im Juli begannen die Proben zum Rienzi. Manche Zurechtlegungen und Aenderungen gingen ihnen voran; als aber die Arbeit des Einstudirens selbst ihren Anfang nahm, gewahrte Wagner täglich mehr und mehr, welchen wahrhaft künstlerisch gesinnten Freund ihm sein Werk an Tichatschek zugeführt habe. Seine wachsend enthusiastische Theilnahme für seine Aufgabe, für das ganze Werk theilte sich allen übrigen zur Mitwirkung berufenen Sängern in so erfreulicher, den kargen Gewohnheiten des modernen Theaters gegenüber überraschender Weise mit, dass nicht allein der Componist die Wirkung derselben verspürte, sondern selbst das Publicum durch das Wunder dieser warmen Begeisterung aller Künstler für das Werk eines Autors ohne Namen und Ruf,

Digitized by Google

glücklich vorbereitet wurde. Die Beschäftigung mit der endlichen Aufführung einer seiner Opern unter so genügenden, ja glänzenden Verhältnissen, wie sie ihm das Dresdener Hoftheater in der ganzen Frische seiner Wiedergeburt und Verjüngung darbot, war dem Componisten ein neues Element, dessen wohlthätigem Einflusse er sich mit freudigem Behagen überliess. Er fühlte sich kaum Derselbe, der noch vor Kurzem in Sorge und Bedrückung auch nur um die allergeringste Anerkennung seiner unausgesetzten Thätigkeit gerungen, der aus Deutschland wegen kleinlich beengender Verhältnisse geflohen war, um in der grossen Weltstadt der Franzosen, statt eines offenen Raumes für freies künstlerisches Athemholen, als völliger Fremdling nur äusserstes Elend und bittere Noth zu finden. Zwar waren auch jetzt seine äusseren Verhältnisse durch die Annahme seines Werkes noch keineswegs für die Dauer begründet, aber die freundlichsten Aussichten für eine solche Begründung knüpften sich an die endlich unzweifelhafte Gewissheit eines bedeutenden Erfolges in der Heimath. Von seinem Grundwesen so heiter abgezogen, zu praktischem Schaffen aufgelegt, wandte er sich noch während der Rienziproben zu einem früheren Entwurfe zurück, um denselben, nun freilich nicht mehr für sich selbst, als Operntext auszuführen.

Wir erinnern uns des Planes zu einer Oper, den er noch in Königsberg nach Heinrich Königs Roman »Die hohe Braut« ausgeführt hatte, um ihn Scribe nach Paris zu senden, der ihn für die grosse Oper ausarbeiten und ihm zur Composition übergeben sollte. Nun brachte Wagner das Einstudiren seiner Oper auch mit Reissiger in Verbindung, der dabei das Orchester ins Treffen führte und der seine Misserfolge als Operncomponist gern auf die schlechten Texte schob, die ihm dazu einzig zur Verfügung gestellt waren. Da er auch augenblicklich ein Operntextbedürfniss zu empfinden glaubte, bot sich Wagner eine erfreuliche Gelegenheit, ihn sich durch das Dargebot eines solchen zu verbinden und er fasste ihn in leichten Opernversen für den Dresdener Hofkapellmeister ab. Dass Reissiger es, wie es schien,

Digitized by Google

bedenklich fand, etwas auszuführen, was der Componist des Rienzi ihm abtrat, war nicht zu seinem Vortheil. Wer den König'schen Roman gelesen und gefunden hat, wie wenig dieses treffliche Buch sich dennoch in seiner historisch-pragmatischen Breite zur Dramatisirung eignet, muss gewiss erstaunen, dass aus ihm ein so wirkungsvolles, in sich abgerundetes, dramatisch und musikalisch effectreiches Opernbuch entstehen konnte, nach dem denn auch Kittl später mit Eifer griff. *) Ruhig legte Wagner die Arbeit bei Seite, um vielleicht bei anderer Gelegenheit Jemandem damit nützen zu können.

Unermüdlich wurden indessen die Proben zum Rienzi fortgesetzt. Mit den Darstellern eiferten die Mitglieder der königlichen Kapelle ihren Concertmeister Lipinski an der Spitze. Vor Allen aber hatte Chordirector Fischer eine Riesenarbeit übernommen, indem er zur Verstärkung der Männerchöre seine Zuflucht zu dem durch seinen rastlosen Fleiss begründeten Garnisonssängerchor nahm und diesem gewaltigen vereinten Tonkörper eine solche Rundung und Nüancirung, ein solches Festhalten des Tones in den schwierigsten Chören beibrachte, dass allein diese Leistung eines beispiellosen Erfolges sicher sein musste. Auch die Vorbereitungen für die Scenerie, welche mit grosser Sorgfalt betrieben wurden und für die historisch treuen und geschmackvollen Costüme, nach Angabe des Hofschauspielers und Costümiers Ferdinand Heine, sowie die imposanten Arrangements des Balletmeisters

*) Diese Dichtung, welche Wagner, da sie als solche durchaus keine selbstständige Bedeutung beansprucht und eine Abschweifung von der geraden Linie bildet, die dem Künstler seine Entwickelung als einzig einzuhaltenden Weg vorzeichnete, nicht in die gesammelten Schriften und Dichtungen aufgenommen, ist als Textbuch zur Kittl'schen Oper: Bianca und Giuseppe oder die Franzosen in Nizza, mit vollständiger Angabe des Scenariums bei Breitkopf und Härtel erschienen. Die Diction steht dem Holländer näher, als dem Tannhäuser, es sind eben Opernverse; zum letzten Mal begegnet z. B. der im Rienzi und Holländer beliebte Ausdruck „Hochgebot"; der Reim „Treu'" und „Reu'" der im Tannhäuser aussetzt, um im Lohengrin sich wieder einzustellen, fehlt auch hier nicht.

Digitized by Google

Lepitre, der auf die auf den grossartigsten Stil berechneten Intentionen des Componisten für die Pantomime im zweiten Act in durchaus befriedigender Weise einzugehen wusste, waren schon Anfang October soweit gediehen, dass die Aufführung ungefähr Mitte des Monats erwartet werden konnte.

Sie fand am 20. October 1842 statt. Nach Allem, was während des Einstudirens von Bühnen- und Capellmitgliedern darüber verlautet hatte, waren die Erwartungen des Publicums auf das Werk in einem Grade gesteigert, der für den Erfolg fast gefährlich hätte werden können. Dennoch bewies die Aufnahme, welche der ersten Vorstellung zu Theil ward, dass der junge Tonsetzer alle, selbst die kühnsten Erwartungen übertroffen hatte. Vom ersten langgehaltenen Trompetentone der Ouvertüre an herrschte in allen Räumen des dichtgefüllten Hauses die gespannteste Aufmerksamkeit und hielt bis zum Schlusse der Oper an. Vor Allen löste Tichatschek seine Aufgabe mit Geist und Kraft, glänzend, heroisch, hinreissend in der Darstellung, in der Mimik trefflich unterstützt durch seine feurigen, grossen Augen, hielt auch seine schöne Stimme bis zur letzten Note aus, obgleich die Partie des Tribunen damals erheblich stärker instrumentirt war, als jetzt, wo Wagner manche Lichtungen in der Partitur vorgenommen hat. Voll Leidenschaft und Begeisterung war das Spiel der Schröder-Devrient in der Rolle des Adriano, so besonders auch im Monolog des dritten und im grossen Duett des fünften Actes. Irene wurde durch eine Sängerin von lieblicher wohlgeschulter Sopranstimme, Henriette Wüst (später Frau Kriete, Schülerin Dorn's während dessen Leipziger Periode) gegeben. Um diese drei Hauptdarsteller gruppirten sich die trefflichen Künstler Michael Wächter (Orsini), Wilhelm Dettmer (Colonna), Reinhold, Karl Risse und Joachim Vestri, während die Silberstimme der lieblichen Anfängerin Anna Thiele im Gesange der Friedensboten eine fast ätherische Wirkung hervorbrachte. Die Bemühungen Meister Fischer's waren von dem glänzendsten Erfolg gekrönt: es war, als wenn Richard Wagner seine Oper ausdrücklich auf die Mittel des Dresdener Hoftheaters berechnet

Digitized by Google

hätte. Der junge Autor wurde nach dem ersten, zweiten und dritten Acte stürmisch gerufen, die drei Hauptdarsteller mit Beifall und Bravos überschüttet. Als der dritte Act mit seinen Schlachtszenen und seinem Sieges-Jubel, dem Verrath und der völligen Besiegung der Nobili ausgespielt hatte, war es nicht mehr weit von zehn Uhr Abends, obgleich die Oper schon um sechs begonnen hatte und Wagner gestand später einmal seine Furcht ein, er habe vom dritten Acte an geglaubt, dass er »den Scandal erleben würde, schliesslich die Oper nicht ausspielen lassen zu können, weil sie zu lang war.« Um zehn Uhr ging erst der vierte Act an, dem noch ein ebenso starker fünfter folgen sollte, während doch um diese Zeit laut Theaterzettel schon der Schluss der Vorstellung festgesetzt war. Der einfach erschütternde Schluss des vierten Actes, zu welchem statt des erwarteten Te Deum das dumpfe: vae vae tibi maledicto! aus dem Lateran hervorklingt und nach Verkündigung des kirchlichen Bannfluches durch den päpstlichen Legaten der eben noch vom Volke umdrängte Tribun sich auf dem nun schnell entleerten Platze allein sieht, hinterliess auch im Publicum eine tiefe Stille, die sich, als die Gardine gegen zwölf Uhr das letzte Mal herabsank, in abermaligen donnernden Hervorruf des Componisten und sämmtlicher Darsteller auflöste. In dieser stürmischen Nacht erhob das Dresdener Publicum, welches bis dahin selten dazu gekommen war, einer neuen Kunsterscheinung gegenüber den Ausschlag zu geben, Richard Wagner zu seinem kühn adoptirten Liebling. Eine solche Aufführung von sechs bis zwölf Uhr Nachts lag ausser dem Bereich des bisher Erlebten — die erste Vorstellung des Rienzi war ein vollkommener Sieg. Da war denn auch Fischer, der bis zuletzt mit eifriger Sorge über dem Gelingen gewacht hatte, immer ruhiger geworden, und wie im zartfühlenden Wissen, dass er der Erste gewesen sei, der Wagner's Bedeutung erkannt und den ersten Anstoss zur Annahme der Oper gegeben hatte, heftete er nun, wo Alles den jungen Künstler umjubelte und beglückwünschte, nur still verklärt das helle, freundliche Auge auf ihn, als wollte er sagen: »Ja, das wusste ich, dass es so kommen würde.«

Digitized by Google

Am anderen Morgen hatte Wagner keine dringendere Sorge, als früh acht Uhr auf die Expedition zu eilen und zu streichen und wieder zu streichen. »Ich glaubte nicht, dass die Intendanz das Stück wieder geben würde,« erzählte er. »Nach zwei Uhr kam ich wieder hin, um zu sehen, ob nach meinen Aenderungen gestrichen sei. Ich glaubte nicht eher wieder einem Sänger oder Musiker unter die Augen treten zu können. Da sagten sie mir: »Herr Wagner, wir sollen das nicht streichen und auch das nicht.« Da fragte ich: »warum denn?« — »Ja, Herr Tichatschek ist dagewesen, der sagte, wir sollen es nicht streichen.« Ich lachte. Ist Tichatschek unter deine Feinde gegangen? Am Abend fragte ich ihn darum. Da traten ihm Thränen in die Augen und er sagte: »Ich lasse mir nichts streichen, es war himmlisch!« Die wörtliche Festhaltung dieses allernatürlichsten und ungezwungensten Berichtes, den Wagner einst im Freundeskreise gab, verdanken wir dem früher kgl. Stenographen Dr. Bierey in Dresden. Uebereinstimmend mit demselben schrieb der Berichterstatter für die Neue Zeitschrift für Musik: »Ich sage es aus inniger Ueberzeugung: Schade um jeden Tact, der herausgenommen werden muss. Zu meiner und vieler Musikfreunde Beruhigung im Interesse des jungen Componisten höre ich eben, dass derselbe für die nächste Vorstellung viele Abkürzungen vorgenommen hat; eigenthümlich und zugleich schmeichelhaft für Wagner ist es aber, dass diese Kürzung bei den Sängern selbst Widerstand finden soll.«

Die nächsten beiden Wiederholungen des »Rienzi« fanden schon in den zehn Tagen bis zum 1. November statt, bei erhöhten Preisen und ganz vollem Hause. Mit jeder der nachfolgenden zahlreichen Vorstellungen steigerte sich der Beifall, besonders auch, als der Dirigentenstab von Reissiger wegen vermehrter Arbeitslast für die Aufführung seines Werkes dem Künstler selbst abgetreten wurde. Da soeben der Tod des Musikdirectors Rastrelli eine Lücke im Künstlerpersonale des Hoftheaters hervorgebracht hatte, gab das Erscheinen Richard Wagner's am Dirigirpult alsbald Anlass

Digitized by Google

zu hoffnungsvollen Combinationen desselben mit dem erledigten Posten. Sogleich nach dem Erfolge des Rienzi erging aber auch die Aufforderung der Direction an Wagner, ihr auf das Schnellste die Partitur seiner anderen Oper, des »fliegenden Holländers« zu liefern, da sie beabsichtige, dieselbe sogleich und unmittelbar nach Rienzi in Scene zu setzen. Wegen der geringeren Vorbereitungen für das minder umfangreiche Werk hoffte man auf eine Aufführung im December desselben Jahres. Bereitwillig erfasste der Componist das Anerbieten, um so mehr, als die Annahme der Oper von Seiten der Berliner Hoftheaterintendanz sich als eine künstlich veranlasste, ebenso wohlfeile, wie erfolglose Gefälligkeitsbezeigung erwiesen hatte, so dass für die später wirklich stattfindende Vorstellung des Holländers in der preussischen Residenz Wagner noch mehrfache Schritte zu thun übrig blieben. Schnell ging er daher an das Einstudiren auch dieser Oper in Dresden selbst, ohne sich Sorge für die Mittel der Aufführung zu machen. Das Werk erschien ihm unendlich einfacher für die Darstellung, die Anordnung der Scenerie leichter und verständlicher, als in dem vorangegangenen Rienzi. Die männliche Hauptpartie zwang er fast einem Sänger auf, der genug Erfahrung und Selbsterkenntniss besass, um sich der Aufgabe nicht gewachsen zu fühlen, wenn er sich gleich soeben noch als Darsteller des Orsini bewährt hatte und bald darauf gerade in der Partie des Holländer durch seinen schönen Bariton und »vollendeten Vortrag« die besondere Bewunderung Berlioz' erregte. Vorzüglich baute der Componist auch auf die Darstellerin der Senta, in der er sich freilich nicht getäuscht finden sollte: ihre Rolle durfte er der Schröder-Devrient anvertrauen.

Am 26. November 1842 bekam auch Leipzig in einer declamatorischen Abendunterhaltung, welche Sophie Schröder, die grosse Mutter der Dresdener Künstlerin, im Gewandhause gab, Stücke aus dem »Rienzi« zu hören. Die einst gefeierte Tragödin entzückte trotz ihres hohen Alters durch den Vortrag von Klopstock's Frühlingsfeier, Bürger's Lenore und der Glocke; ihre Tochter sang die Arie des Adriano, Tichatschek

Digitized by Google

das Gebet Rienzi's auf dem Capitol im fünften Act. Lag es nun an einer edeln Bescheidenheit der Stadt Leipzig, welcher die Anerkennung ihres Sohnes wie ein »Selbstlob« dünken mochte, weshalb sie sich wohl auch als die Vaterstadt des Propheten, wo es seine Verherrlichung als Künstler galt, noch lange sehr enthaltsam bewies, oder glaubte sie, aus Gründen eines durch Mendelssohn veredelten Geschmackes, Stücke aus einem Werke, das eben in der Nachbarstadt Glück gemacht hatte, mit vornehmer Kühle entgegennehmen zu müssen, genug der Eindruck dieser Fragmente war sehr gering und auch die öffentlichen Urtheile darüber sehr zurückhaltend. Die Neue Zeitschrift für Musik constatirte das einfache Factum »keiner besonderen Wirkung« und schiebt die Schuld verständigerweise auf die Unkenntniss des Zusammenhanges, der Referent der »eleganten Welt« erkannte ein »edles Streben nach heroischem Ernste« an, fand aber gleichwohl die drei Stücke (auf drei dadurch erhöht, dass der kritische Eifer das den ersten Theil des Concertes beschliessende Duett aus »Templer und Jüdin« auch für ein Rienzibruchstück hielt) »etwas trocken und gedankenkarg.« Eine Erinnerung an diese Leipziger Tage findet sich in einem Brief Mendelssohn's vom 28. November, in dem er über das Concert und insbesondere die Schröder-Devrient berichtet, sie sei »wilder und toller, als je. Acht Tage, welche die in einer Stadt zubringt, sind auch nicht die ruhigsten für ihre Bekannten, dazu Tichatscheck, Wagner, Döhler, Mühlenfels, das war die vergangene Woche ein fortwährendes Leben und Treiben!« Während desselben kurzen Aufenthaltes in Leipzig trat Wagner, ausser mit Mendelssohn und Schumann, auch wieder mit Heinrich Laube in Berührung, der von seiner Reise nach Frankreich und Algier zurückgekehrt, sich an dem literarischen Mittelpunkte Deutschlands niedergelassen hatte und soeben aus Gustav Kühne's Händen die Redaction der Zeitung für die elegante Welt auf's Neue zu übernehmen im Begriffe war. Für den neuen Jahrgang suchte er sich, ausser Heine's ihm dafür von Paris zugesandten »Atta Troll,« interessante Beiträge zu verschaffen und forderte daher Wagner auf, ihm für die Eröffnung der

Digitized by Google

neuen Aera seiner Zeitschrift das Material zu einer ausführlichen Lebens- und Entwickelungsgeschichte zur Verarbeitung zukommen zu lassen.

Nach Dresden zurückgekehrt, begann Wagner die Proben zum fliegenden Holländer, zugleich aber verfasste er die bekannte Schilderung seiner bisherigen Lebensgeschichte, deren Faden sich auch durch unsere Darstellung zieht. Es war nur eine vertrauliche Aufzeichnung seiner Schicksale, die durch Laube ihre eigentliche Redaction erhalten sollte. Allein dieser entschloss sich nicht dazu, an die in ihrer einfachen Natürlichkeit ihm dargebotene Erzählung die Hand eines immerhin unbefugten Correctors zu legen. Er durfte sich in den einleitenden Worten rühmen, den jungen Künstler, auf den seit zwei Monaten Aller Augen gerichtet waren, schon seit zehn Jahren zu kennen; um sein Antlitz und seine Lebensschicksale dem grossen Publicum zu zeigen, habe er ihn um einen Abriss seiner Lebensgeschichte gebeten: »aber der Pariser Drang hat den Musiker in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht: ich würde die Lebensskizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte.« So erschien sie wörtlich nach Richard Wagner's eigener Abfassung in den Nummern 5 und 6 der Laube'schen Zeitschrift vom 1. und 8. Februar 1843, begleitet von seinem Portrait nach Kietz. Dies ist zugleich eine der letzten Beziehungen zwischen beiden Männern, die wir zu verzeichnen wissen. Ihre Bahnen wichen, seit Laube, nach Gutzkow's Vorgange den Journalisten aufgebend, dramatischer Schriftsteller und endlich Dramaturg und Theaterdirector wurde, während Wagner zu immer festerer Erfassung seines Ideals, der Verbindung des Dramas mit der Musik, gelangte, immer weiter auseinander. Die Endpunkte dieses Auseinanderweichens hat Köberle folgendermassen zu fixiren versucht: »Laube vertritt für das Schauspiel das entgegengesetzte Extrem von dem, was Richard Wagner in der Oper erstrebt: Laube ist zu einseitiger Realist, d. h. er macht das Streben nach Naturwahrheit so sehr zum höchsten und einzigen Zweck des Dramas, dass ihm dadurch nicht nur der Connex mit dem poetischen Ideal, sondern auch der Darstellungs-

Digitized by Google

stil für die classisch-dramatische Litteratur abhanden kam; Wagner ist einseitiger Idealist, d. h. er betrachtet das Ideal als einen Gegensatz zur Naturwahrheit und weist der künftigen Schaubühne eine Stellung an, in welcher das natürliche Band mit dem realen Leben zerrissen erscheint und erst auf dem Wege der Dialektik wieder erkünstelt werden soll. Im Uebrigen kennzeichnet schon der Gegensatz ihrer Bestrebungen den Abstand ihrer Talente: Laube's Gebilde entbehren der künstlerischen Originalität in demselben Grade, in welchem sie bei Wagner bis zur Phantasterie getrieben erscheinen; dieser besitzt ein bis ins Schwärmerische gesteigertes Künsternaturell, jener eine bis zur Trockenheit potenzirte Verstandesschärfe.« Das hierbei Richard Wagner als eigenste Erfindung vindicirte Postulat des Gegensatzes zwischen Ideal und Naturwahrheit ist freilich nicht so neu, wie es scheint; schon Schiller hat mit grosser Entschiedenheit und gewichtigem Nachdruck betont, dass der Begriff des Natürlichen alle Poesie und Kunst geradezu aufhebe und vernichte, dass der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen könne, wie er es finde: sein Werk müsse in allen seinen Theilen ideell sein, wenn es als Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen solle. Als die »lebendige Mauer«, welche die Tragödie um sich herumziehe, um sich von der wirklichen Welt und jedem Naturalismus rein abzuschliessen, scheute er selbst nicht davor zurück, den uns fremd gewordenen Chor in das Drama wieder einzuführen; wir aber brauchen statt des einen Wortes »Chor« nur das andere: »Orchester« zu setzen, um das schöne Vorwort zur Braut von Messina Zeile für Zeile als die einzig nöthige Apologie von Wagner's Bestrebungen auf dem Gebiete des musikalischen Dramas ansehen zu können. Dem entspricht des grossen Dramatikers Bekenntniss gegen Goethe: er habe immer ein gewisses Vertrauen zur Oper gehabt, dass aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. Aber es lässt sich mit einem ernsten Kenner der Wagner'schen Kunst fortfahren: »Eine solche Betrachtungsart ist es, für die unser sich über-

Digitized by Google

legen wähnendes Zeitalter das wegwerfende Schlagwort: Pseudoidealismus gebraucht. Ich fürchte, wir sind dagegen mit unserer jetzigen Verehrung des Natürlichen und Wirklichen am Grenzpol alles Idealismus angelangt, nämlich in die Region der Wachsfigurencabinette. Auch in ihnen giebt es eine Kunst, nur quäle man uns nicht mit dem Anspruch, dass mit dieser Kunst der Schiller-Goethe'sche Pseudoidealismus überwunden sei.« — Mit Wagner's weiterer künstlerischer Entwickelung und andererseits der Befestigung von Laube's dramaturgischen Grundsätzen spaltete sich die Kluft zwischen ihnen immer tiefer und endlich soweit, dass, als die Meistersinger ihren siegreichen Triumphzug durch ganz Deutschland hielten, Laube seine bekannte Besprechung derselben veröffentlichen konnte, in welcher er dem Componisten nur noch einen »tiefen Selbsterhaltungstrieb«, »Unternehmungssinn« und »Combinationsvermögen« zuzusprechen wusste und damit den Beweis gab, dass ihm alles und jedes Verständniss für das Wesen des einst befreundeten Künstlers abhanden gekommen sei.

Digitized by Google

III.

Wagner wird Kapellmeister in Dresden.

Bedenken gegen die Kapellmeisterstellung. Aufführung des fliegenden Holländers und Abstand derselben von der des Rienzi. Bewerbung und Wahl Wagner's zum Kapellmeister. Berlioz in Dresden.

Ueber seine damalige durch den plötzlichen Umschwung seiner gesammten Lebensverhältnisse bewirkte Stimmung in einer anerkennenden, fördernden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung spricht sich Richard Wagner selbst mit den Worten aus: »Wie verzeihlich, wenn ich begann, mich Täuschungen zu überlassen, aus denen ich doch mit schmerzlicher Empfindung wieder erwachen musste! Durfte Eines geeignet sein, mich über meine wahre Stellung zu den bestehenden Verhältnissen zu täuschen, so war dies der ungemeine Erfolg meines Rienzi in Dresden: ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimathloser, fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von Vielen mit Erstaunen betrachtet und dem Begriffe unserer Verhältnisse gemäss, sollte dieser Erfolg für meine ganze Lebensexistenz eine gründlich dauernde Basis des bürgerlichen und künstlerischen Wohlbefindens gewinnen durch meine Alles überraschende Ernennung zum Kapellmeister der königlich sächsischen Hofkapelle.«

Die jüngste Zeit hatte kurz nacheinander zwei langjährige Leiter der Dresdener Kapelle dahingehen sehen; zuerst war

Digitized by Google

Weber's einstiger Rival, der Kapellmeister Francesco Morlacchi während einer Reise in seine italienische Heimath in Innsbruck dem Tode erlegen und auch der wackere und fleissige Musikdirector Joseph Rastrelli, der ihn eine Zeit lang vertreten und sich auch noch um das erste Einstudiren des Rienzi verdient gemacht, nicht lange sein Nachfolger gewesen. Nun stand Reissiger allein an der Spitze des Orchesters und hatte zugleich den Dienst an der Kirche zu versehen. Man mochte seine Ausdauer unter der dreifachen Amtslast bewundern, nur um so dringender aber war die Forderung, sich nach einem geeigneten Vertreter für den vacanten Posten umzusehen. Für den jungen Componisten des Rienzi erachtete man die Kapellmeisterstelle neben Reissiger für besonders passend, da der bisher auf diese gefallene Antheil an der Direction in der Kirche vom Concertmeister Morgenroth übernommen, dem neuen Orchesterdirigenten hingegen hauptsächlich die Leitung der Oper als besondere Aufgabe anempfohlen werden sollte, daher auch das Theater als der Ort der üblichen Probeablegung bestimmt war. So vortrefflich man dies Alles geplant und so sehr zu dieser Trennung des Theater- und Kirchendienstes auch gerade der Wunsch mitgewirkt haben mochte, sich des so mit einem Schlage beliebt gewordenen Componisten für diese Stelle zu vergewissern, so begegnete sie doch in diesem selbst einer inneren Abneigung. Sein künstlerischer Unabhängigkeitsdrang fand in den auch durch die neuesten Eindrücke nicht ganz zu verwindenden Pariser Erfahrungen über das Wesen moderner Kunstübung eine zu wirksame Nahrung. Sich von Neuem an den Dienst dieses Kunstlebens binden, hiess das nicht, in demselben seine Freiheit verlieren und sie gegen diesen Dienst verkaufen? Unverhohlen äusserte er diese Bedenken gegen seine Freunde — sie konnten ihn nicht begreifen und das war natürlich. Er konnte ihnen selbst nur diese seine innere Abneigung, nicht aber vom Gesichtspunkte des praktischen Verstandes begreifliche Gründe derselben ausdrücken. Einzig die Zeitung für die elegante Welt sprach die Ansicht aus, es dürfte wohl nicht wünschenswerth sein, »eine solche productive Fähigkeit

Digitized by Google

in die zeitraubende Aufgabe des Einstudirens und Einprobirens verwickelt zu sehen.« Der Rückblick auf seine bisherigen zerrütteten, kummervollen äusseren Verhältnisse, die von nun an sicher geordnet werden sollten, und die Annahme, dass er bei der gewonnenen, ihm so günstigen Stimmung der Umgebung und namentlich dem bestechend schönen Bestande der vorhandenen Mittel jedenfalls viel Gutes für die Kunst zu Tage fördern können würde, bekämpften siegreich die abmahnende Stimme in seinem Innern. Sein Mitbewerber um die fragliche Anstellung war Louis Schindelmeisser, der Stiefbruder Dorn's, den er vor zehn Jahren bei diesem kennen gelernt hatte; ihrem freundschaftlichen Verhältnisse that auch ihre nunmehrige Concurrenz keinen Abbruch.

Doch ging Wagner's Bewerbung und öffentlicher Probeablegung noch die von der Direction und dem Componisten gleich eifrig betriebene Aufführung des »fliegenden Holländer« voraus.

Dieselbe fand am Montag den 2. Januar 1843 vor überfülltem Hause statt. Den Holländer sang trotz seiner anfänglichen Einwendungen doch Wächter, den Daland Dettmer, den Erik der frühverstorbene Reinhold, die Partie der Senta war in den Händen der Schröder-Devrient wohl aufgehoben, die kleine Rolle der Mary endlich hatte Frau Wächter übernommen. Schon die Ouverture fand Beifall und nachdem der erste Akt das Publikum in die rechte Spannung versetzt hatte, war der zweite, der Hauptact der Schröder-Devrient, zumal durch ihr höchst originelles und tief ergreifendes Spiel von unbeschreiblichem, unwiderstehlich hinreissendem Eindruck. »Die Devrient leistet in dieser Partie vielleicht das Originellste, was sie je producirt«, liess sich die neue Zeitschrift für Musik vom 3. Januar aus Dresden berichten, »Die Wirkung war ausserordentlich, die Leute bald warm, bald kalt vor Schauern der Ergriffenheit.« Nach dem Schlusse des zweiten Actes war im ganzen Hause ein Sturm sonder gleichen, Componist und Sänger mussten erscheinen. Zu glücklicher Steigerung war dann der dritte Act mit dem tollen

Digitized by Google

Spuke des Geisterschiffes, gegen den die Musik der Wolfsschlucht wie eine Schlummerarie erschien, und der darauf folgenden reissend schnellen Entwickelung der Katastrophe der dramatisch lebendigste und erweckte einen ebenso stürmischen Jubel und Hervorruf Aller. Schnell aufeinander folgten die nächsten beiden Wiederholungen im Laufe derselben Woche und noch sicherer und tiefer begründet schien der Erfolg der sich in ebenso lebhaftem Beifall äusserte, da das Publikum nun mit manchem bei dem ersten Totaleindruck übersehenen Einzelnen noch vertrauter geworden sein musste. Und dennoch müssen wir in dem Umstande, dass bei allen Berichten über diese äusserlich mit so rauschendem Applaus begrüssten Aufführungen die Einzelleistung der Schröder-Devrient eine weitaus bevorzugte Berücksichtigung geniesst, eine Erklärung dafür finden, dass Wagner sie später als in der Hauptsache missglückt bezeichnete. Nie hat er einzelnen noch so grossen darstellenden Künstlern seine Werke in dem Sinne »auf den Leib« geschrieben, dass ein solches Hervortreten einer einzelnen Leistung in dem Kunstwerke selbst begründet sein konnte. Am wenigsten hätte er die Schröder-Devrient dadurch zu ehren geglaubt, der er gerade als den Hauptzug ihrer Grösse als dramatische Künstlerin nachrühmt, dass sie nur im Ganzen und durch das Ganze zu wirken pflege. Hauptsächlich fehlte es zu einer gediegenen Gesammtleistung an einem völlig geeigneten Sänger für den Helden der Oper, noch stand dem Componisten für diese Rolle kein Betz zu Gebote, der sich an seinen eigenen Opern den Stil für ihren Vortrag herangebildet. Somit erwies sich das Verständniss, welches sich der fliegende Holländer so schnell errungen zu haben schien, als ein noch wenig zuverlässiges und das Publikum merkte bald, dass es sich geirrt und das neue Werk seine Erwartungen doch eigentlich getäuscht habe. Diese waren zu sehr auf etwas dem Rienzi Aehnliches gerichtet gewesen und fanden nun etwas ihm geradezu Entgegengesetztes. Zu gewaltig war der Abstand beider Werke von einander. So war das deutsche Publikum auch an Goethe einst irre geworden, als er nach dem übersprudelnden,

Digitized by Google

leidenschaftlichen Götz die massvolle Iphigenie über die Alpen sandte. Die enttäuschte Erwartung machte verdriesslich, noch ehe man zur Prüfung des Neuen kam; kalt und theilnahmlos empfingen die Zeitgenossen das Werk und auf der Bühne hatte es anfangs wenig Glück. So ein brausender wilder Götz war soeben auch Richard Wagner's Erstlingswerk gewesen, nach allen Seiten hin in üppiger Fülle über den knappen Rahmen des Bühnenstückes schiessend, voll hochtönigen Klanges, bunt wechselnden Lebens und glänzender Farbengebung. Den Holländer mit der Iphigenie zu vergleichen, böten sich bei seiner einfacheren Anlage, selbst dem ähnlichen Stoffe der Erlösung des Fluchbeladenen, ruhelos Irrenden durch die Sühne »reiner Menschlichkeit«, des »ewig Weiblichen«, mancher verwandte Punkt, in ihren Schicksalen wenigstens stimmten sie überein. Bald klagte man über Kargheit an behaltbaren und befriedigenden Melodieen, sowie Ueberinstrumentirung, welche man jetzt auch dem Rienzi noch entschiedener zum Vorwurfe zu machen begann. Zwar den aufmerksamen Hörer fesselnd und zu wiederholtem Genusse einladend, sei die Musik doch zu anhaltend düster, mehr gelehrt als ansprechend und was dergleichen Aussetzungen mehr waren, wie sie noch bei keinem grossen und bahnbrechenden Tonwerke ausgeblieben sind. Der Künstler selbst war verstimmt genug, um zu schweigen und sein missverstandenes Werk unvertheidigt zu lassen, seine Freunde waren betreten über diesen Erfolg und es lag ihnen fast daran, den Eindruck des Holländers sich selbst und dem Publikum zu verwischen. Er liess sie darin gewähren: zu sehr hatte der Umschwung seiner Verhältnisse, ihm selbst noch so neu, ihn in die Stimmung versetzt, in der er das zunächst Erfolgreiche vorzog und sich mit den Hoffnungen schmeichelte, die sich ihm in dieser Richtung so unerwartet dargeboten hatten.

Dies Alles zeigte sich freilich noch nicht sogleich nach den ersten Aufführungen, die vielmehr schon wegen der allgemeinen Beliebtheit des jedenfalls als höchst talentvoll und bedeutend erkannten jungen Componisten und Dank dem hinreissenden Spiel der Schröder-Devrient gut aufgenommen

Digitized by Google

wurden. Recht hoffnungsvoll klingt daher noch ein Brief Richard Wagner's vom 9. Januar unter dem Eindruck der Tags vorher stattgefundenen dritten Vorstellung an einen Berliner Kunstfreund, der sich ihm durch Uebersendung einer wohlwollenden Notiz in der Spener'schen Zeitung verpflichtet und den Wunsch ausgesprochen hatte, durch ihn selbst Bericht über die Aufführung des fliegenden Holländers zu erhalten. Hier stimmt Wagner's eigenes Urtheil über den Erfolg des Werkes und den Werth dieses Erfolges noch ganz mit den sonstigen Nachrichten überein; zur rechten Würdigung des scheinbar günstigen Thatbestandes bedurfte es erst der Perspective, welche weitere Erlebnisse gewähren sollten. Tags darauf, den 10. Januar 1843, that daher Wagner getrosten Muthes den ersten Schritt, um sich an Dresden zu binden, indem er an die Ablegung der officiellen Probe im Theater ging. Er hatte sich für diesen Zweck die Vorführung von Weber's Euryanthe ausersehen; gleich bezeichnend für seine Wahl war es, dass es eine Oper Weber's und dass es gerade diese Oper war, an welche sein eigenes Wirken auf dem Gebiete des musikalischen Dramas in mancher Beziehung anküpft. Wo Weber geendigt, wollte er in jeder Beziehung den Anfang machen; war er doch eben im Begriffe, sich nun dauernd an den Platz der einstigen Wirksamkeit jenes wahrhaft deutschen Musikers zu stellen. Unmittelbar danach scheint er sich nach Berlin begeben zu haben, um bei der dortigen Intendanz das Mögliche für den fliegenden Holländer zu thun und was in seinen Kräften stand, zum Fortkommen des Werkes nicht zu sparen. Obgleich die Oper hier schon seit länger als einem Jahre zur Aufführung angenommen war, verging doch noch längere Zeit, bis ihre dortige Darstellung sich ermöglichte. Sein für diesmal jedenfalls nur ganz kurzer Aufenthalt in Berlin war somit ohne eigentlichen Gewinn, eines der Opfer, der Unternehmungen, zu welchen ihn die durch die eben errungenen Erfolge gewiss berechtigte Annahme einer schnellen oder wenn langsameren, doch unausbleiblichen Verbreitung seiner Opern über die deutschen Theater verführte.

Digitized by Google

Die Hoffnung und den Glauben an diese Verbreitung gab er auch fernerhin noch sobald nicht auf, so wiederholt und heftig er ihm auch erschüttert wurde.

Als er nach Dresden zurückkehrte, hatte auch Schindelmeisser schon Probe abgelegt und zwar mit Spontini's Vestalin. Ende Januar war die Wahl Richard Wagner's entschieden. Das Innewerden der hohen Meinung, die man gewohntermassen von einer solchen Stellung hegt, der Glanz, in dem seine Beförderung zu derselben Anderen erschien, blendeten endlich auch ihn, trotz seiner anfänglichen Abneigung einen ausserordentlichen Glücksfall in dem zu erkennen, was sehr bald die Quelle eines zehrenden Leidens für ihn werden sollte. Er ward — froh und freudig! — königlicher Kapellmeister.

Aus diesen Tagen haben wir einer Begegnung mit einem Bekannten von Paris her zu gedenken. Hector Berlioz war auf seiner »musikalischen Wanderung durch Deutschland« in Dresden angelangt, wo ihm Herr von Lüttichau bereitwillig für zwei Abende das Hoftheater für seine Concertaufführungen abtrat. Mit Wärme nahmen sich Richard Wagner, Tichatschek und besonders auch der dem französischen Künstler persönlich befreundete Concertmeister Lipinski seiner an. Die Feierlichkeit von Wagner's Einführung und Beeidigung hatte erst soeben, am Tage nach Berlioz Ankunft in Dresden stattgefunden und die Unterstützung, die der neue Kapellmeister ihm in den Proben für seine Concerte angedeihen liess, war sein erstmaliges Auftreten im Amte. Die Stimmung, in welcher Berlioz den jungen Meister antraf, bezeichnet dieser daher als die eines »wohlbegreiflichen Freudenrausches«, — ob mit oder ohne Uebertreibung? An der Aufführung von Wagner's Compositionen nahm er seinerseits lebhaften Antheil und fand Gelegenheit, einer Aufführung des fliegenden Holländers, wie auch einer anderen des zweiten Theiles von Rienzi (Act 3—5) beizuwohnen. Aus letzterer gefiel ihm besonders das Gebet Rienzi's auf dem Capitol und der Siegesmarsch, im Holländer die Sturmeffecte, an beiden Werken tadelte er einen ihm zu reichlich dünkenden Gebrauch des Tremolo. In einem

Digitized by Google

Punkte stimmte er mit Wagner wenig überein, in der Schätzung der Schröder-Devrient: hier zeigte sich ein greller Unterschied zwischen dem berühmten französischen Kritiker und Componisten und dem jugendlichen Schöpfer des deutschen Musikdramas. Berlioz ungerechtes Urtheil über die Leistungen dieser Künstlerin ist ebenso bekannt, wie Richard Wagner's Verehrung für dieselbe.

Wir haben den Namen der Schröder-Devrient nun schon so wiederholt genannt, dass es dringend nöthig erscheint, noch ehe wir den Künstler in seine neue Thätigkeit geleiten, ihre Person und seine Beziehungen zu ihr einer näheren und zusammenhängenden Betrachtung zu unterziehen. Hatte sie ihn schon in seiner frühen Jugend auf die nachhaltigste Weise angeregt, so konnte vollends seine nunmehrige persönliche Berührung mit ihr nicht ohne die wichtigsten Folgen für ihn sein.

Digitized by Google

IV.

Die Schröder-Devrient.

Ihre Persönlichkeit ausserhalb der Bühne. Verhältniss mit Döring. Die Künstlerin. Darstellung des Adriano und der Senta. Wagner's Verhandlungen mit ihr über den Entwurf der Sarazenin.

Schon mit Bezug auf seine erste Begegnung mit der grossen Künstlerin, die auf den damals einundzwanzigjährigen Wagner einen so mächtigen Eindruck machte, sagt er, um diesen Einfluss näher zu bezeichnen: »Die entfernteste Berührung mit dieser ausserordentlichen Frau traf mich elektrisch; noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten beseelte.« Unvergesslich blieb sie ihm auch für sein ganzes ferneres Leben; während er z. B. noch im Jahre 1861 in jenem, an einen französischen Freund gerichteten Vorwort zur Prosaübersetzung seiner Operndichtungen von der unnachahmlichen Harmonie und der individuellen Charakteristik ihrer Darstellungen erklärt, dass sie ihn mit einem für seine ganze Richtung entscheidenden Zauber erfüllt hätten, entwirft er wieder ein Jahrzehnt später (1872) ein lebensvolles Characterbild von ihr, die er unseren Schauspielern und Sängern als Vorbild vor die Augen stellt und versichert,

Digitized by Google

er möchte alle seine Ansichten über edles mimisches Wesen am liebsten an dem Beispiele dieser seltenen Frau verdeutlichen.

War sie als Künstlerin so gross, so musste ihm aber auch ihr rein menschliches Wesen durch Seelengrösse und Lebensadel seine innigste Theilnahme abgewinnen. Als er jetzt — zu Anfang der vierziger Jahre — in die erste persönliche Berührung mit ihr trat, fand er sie im vollendeten achtunddreissigsten Lebensjahre auf dem Gipfel einer ruhmreichen Bühnenlaufbahn. Im Leben selbst bewunderte man ihre Thätigkeit, alle Kreise desselben zu beherrschen, und den für jede Gesellschaft, in der sie sich bewegte, passenden Ton zu finden, mit der sie sich überall zum Mittelpunkt derselben machte, ohne je eine absichtliche oder unwillkürliche Vordringlichkeit zu zeigen. Sie verstand es, sich selbst in Stoff und Färbung der alltäglichen Conversation nach der jedesmaligen Umgebung zu richten und erreichte dadurch, dass diese in allen Fällen von ihr bezaubert war. Diese Fähigkeit beruhte aber nicht darauf, dass sie die Bühnenkunst von den Brettern in den Umgang übertrug, so dass es ihr auch leicht geworden wäre, durch wohlgeübte Verstellung jedesmal die erforderliche »Rolle« zu spielen. Vielmehr besass ihr Wesen einen solchen Reichthum, eine solche Vielseitigkeit des Geistes und Gemüthes, dass sie auf die Bedürfnisse eines Jeden einzugehen und ohne je zu affectiren, was sie nicht empfand, nur die Saite ihres Inneren anzuschlagen hatte, die zu ihrer Umgebung stimmte. »War sie auf der Bühne ganz das andere Wesen, das sie vorstellte, so war sie im Leben ganz sie selbst«, sagt Wagner in dieser Beziehung von ihr. »Die Möglichkeit, sich für etwas geben zu wollen, was sie nicht war, lag ihr so unvorstellbar fern, dass sie hierdurch allein sich in der Vornehmheit zeigte, zu welcher die Natur sie andererseits mit festen Zügen bestimmt hatte. In der Sicherheit und dem Adel ihres Benehmens konnte sie das Vorbild jeder Königin sein. Ihre leichtgewonnene, aber stets sorgfältig gepflegte Bildung beschämte oft die Schöngeister, welche sich ihr huldigend nahten, und welche sie aus den verschiedensten Nationen

Digitized by Google

sich gegenseitig in der Sprache eines Jeden vorstellen konnte, wodurch diese zuweilen in eine Verlegenheit geriethen, der sie dann gutmüthig wieder aufhalf. Durch Witz wusste sie ihre Bildung zu verbergen, wenn sie mit ungebildeten Herren, z. B. unseren Hoftheaterintendanten, umging; ganz liess sie aber jenem den Zügel schiessen, wenn sie unter ihres Gleichen war, als welche sie gern und ohne Hochmuth ihre Theatercollegen ansah«. In diesem Kreise, wie überall, wo sie wusste, dass man ihre Eigenthümlichkeit ohne Rückhalt gelten liess, schwand die Zurückhaltung, die sie sich in der sogenannten vornehmen Gesellschaft aufzuerlegen wusste; hier liess sie ihrem natürlichen Humor, ihrer seltenen Gabe des Erzählens freien Lauf und konnte die Heiterkeit, ja die Ausgelassenheit selbst sein. »Sie war leidenschaftsvoll und wurde desbalb viel betrogen«, sagt Wagner an demselben Orte, »aber sie war unfähig, die an ihr begangenen Gemeinheiten zu rächen; sie konnte zur Ungerechtigkeit im Urtheilen hingerissen werden, nie aber im Handeln. Unbefriedigt durch die wechselvollsten Lebensbegegnungen, füllte ihr unermesslich weites Herz nur das Mitleiden gänzlich aus, sie war wohlthätig bis zur königlichen Verschwendung, denn einzig fremdes Leiden war ihr unerträglich«. In diesem »königlichen« Wohlthätigkeitssinn hat sie ihresgleichen nur etwa noch an Franz Liszt gefunden; wie dieser, liess sie nicht allein Künstlern, aufstrebenden und von Armuth bedrückten Talenten, die sich ihr anvertrauten, grossmüthige Unterstützungen zu Theil werden, mittellose auf ihre Kosten ausbilden; unzählige Concerte für milde Stiftungen und andere wohlthätige Zwecke bewiesen die Theilnahme ihres den Eindrücken der Noth so offenen Sinnes nach allen Richtungen menschlichen Lebens und Leidens hin. Wie im Grossen, so erfreute es sie aber auch im Kleinen, im engen Kreise ihrer Häuslichkeit zu beglücken. Dem entspricht, dass sie während der ganzen Zeit ihres Dresdener Engagements alljährlich eine Weihnachtsbescheerung für die Armen in ihrem eigenen Hause veranstaltete, zu der sie oft ihren Pfleglingen mit eigner Hand ihre Gaben strickte; und auf das gewissenhafteste war sie

Digitized by Google

ihrer übernommenen Pflichten eingedenk, wenn sie, was häufig vorkam, bei armen Leuten zu Gevatter stand oder ein Kind über die Taufe hielt. »Ein Hauptleiden ging durch ihr Leben«, fährt Wagner fort, »sie fand den Mann nicht, welcher der Beglückung durch sie ganz werth gewesen wäre; und doch sehnte sie sich nach nichts so sehr, als nach einem stillbeglückten häuslichen Leben, welches sie andererseits durch die vollendetste Begabung als Wirthin und Hausfrau so heimisch und sicher, wie anmuthig zu machen wusste«. In der That begründete dies »Hauptleiden« bei ihr eine ganze Leidensgeschichte, deren traurigster Gipfelpunkt in den Zeitraum der vierziger Jahre fiel. Die Katastrophe in ihrem schmerzensreichen Leben bildete das Verhältniss zu Herrn von Döring, einem königlich sächsischen Officier, das, zuerst im Jahre 1842 angeknüpft, das liebes-, ja hingebungsbedürftige Herz der Künstlerin sieben Jahre lang an einen Unwürdigen knüpfte. Döring gewann bald eine solche Macht über sie, dass sie ihm ihr Vermögen und ihre Gesundheit opferte; unaufhörlich jagte er sie von einem Gastspiele zum anderen, um das Erworbene am Spieltische zu verprassen. Die Anfänge dieser unheilvollen Verbindung sah Wagner unter seinen Augen entstehen und beklagte, dass ihr grosses Herz sich an dieser Begegnung befriedigt wähnen durfte, wenn auch in der Weise, dass »der Wahn dem Bedürfnisse nie wahrhaft erfüllt werden konnte«. Und dennoch suchte sie sich, wie ihr Biograph Wolzogen berichtet, die Realität dieses eingebildeten Liebesglückes um so gewaltsamer einzureden, je grösser die Qualen waren, die es ihr bereitete; ihre Leidenschaft schien sich an dem Leidensquell, den sie erzeugte, nur doppelt zu ernähren. Immer waren es nur jene »schauerlich wonnevollen Seelenkrämpfe der Entrückung aus sich selbst während des Doppellebens auf der Bühne«, die ihr den einzigen Trost für ein verfehltes Lebensglück gewährten. So traf Wagner diese geniale Natur in die mannigfaltigsten Widersprüche verwickelt, die ihn so beunruhigend mit berührten, als sie in ihr sich mit leidenschaftlicher Heftigkeit äusserten. Die Verzerrtheit und Hohlheit des

Digitized by Google

modernen Theaterwesens war um so weniger ohne Einfluss auf sie geblieben, als sie nicht die kalte Ruhe des Egoismus besass, um sich — etwa als Concertsängerin — gänzlich ausser den Rahmen des Theaters zu stellen, und sich von jeder compromittirenden Berührung mit demselben frei zu erhalten. Sie war ja nach Wagner »weder im Leben noch in der Kunst eine Erscheinung des Virtuosenthums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag, sie war durchaus Dramatikerin im vollen Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung, die Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt und dieses Ganze war eben in Leben und Kunst unser sociales Leben und unsere theatralische Kunst. Ich habe nie einen grossherzigen Menschen im Kampfe mit kleinlicheren Vorstellungen gesehen, als die, welche dieser Frau, durch ihre nothwendige Berührung mit ihrer Umgebung zugeführt wurden«. So wirkte seine innige Theilnahme für die grosse und bewunderte Kunstgenossin weniger anregend, als peinigend auf ihn, weil sie ihm die schmerzlichen Widersprüche, die auch er empfand, nur noch fühlbarer machte. Die Meisterschaft indess, die sie auch in der Darstellung der von ihm ihr aufgegebenen Rollen entwickelte, ihre Leistung als Adriano, noch mehr die als Senta, deren Partie sie mit so genial schöpferischer Vollendung gab, dass ihre Darstellung allein den fliegenden Holländer vor völligem Unverständnisse rettete, ja zu der lebhaftesten Begeisterung hinriss, das persönliche Interesse endlich, das sie dem ihr so vielfach geistig verwandten Tondichter bewies, erweckte in ihm den lebhaften Wunsch, seiner Bewunderung und Dankbarkeit für sie darin einen Ausdruck zu geben, dass er ein Werk unmittelbar für sie dichtete. Er griff für diesen Zweck zu dem schon aufgegebenen Plane der Sarazenin zurück und führte denselben nun zu einem vollständigen scenischen Entwurfe aus, dessen Nichtveröffentlichung in den »Gesammelten Schriften und Dichtungen Wagner's« bedauerlich erscheint. Dass er nicht über den blossen Entwurf hinaus zur Vollendung des Werkes schritt, ward durch den Umstand verursacht, dass er sich über

Digitized by Google

den Charakter der Heldin mit der Künstlerin nicht einigen konnte, für welche die Rolle doch bestimmt war. Ein Grundzug seiner Auffassung ging in den Satz aus: »Die Prophetin kann nicht wieder Weib werden«. Es war ein tiefes Selbstbekenntniss, welches die Künstlerin dadurch andeutete, dass sie, ohne es auszusprechen, das Weib durchaus nicht aufgeben wollte. Die Schröder-Devrient ist »in der vollsten Bedeutung des Wortes« immer Weib geblieben, sagt auch Wolzogen von ihr. Die Trivialität der Erscheinungen aber, denen gegenüber dieser Instinct sich geltend machte, liess sie Wagner für in einem ihrer unwürdigen Begehren begriffen halten und gerade wegen seiner Verehrung der grossen Frau gewann er es nicht über sich, ihrem Wunsche zu willfahren. Eine Einigung konnte daher nicht erzielt werden und die weitere Ausführung der Sarazenin war für immer aufgegeben.

Mit dem 1. April 1843 lief ihr, noch für das alte Theater abgeschlossener, zehnjähriger Contract mit der Dresdener Hofbühne ab und ihr Verhältniss zu derselben löste sich für jetzt. Beide Theile zeigten wenig Lust zur Verlängerung des Contractes, Generaldirector v. Lüttichau glaubte unter ihren zunehmenden »Extravaganzen und Eigenmächtigkeiten« genug erduldet zu haben, und der gereizte Seelenzustand der Künstlerin liess sie solchen Reibungen gegenüber die Geduld verlieren. Fast ein ganzes Jahr verging, bis die für Dresden nichtsdestoweniger für unentbehrlich Erkannte sich von Neuem unter freilich für sie sehr günstigen Bedingungen an ihre frühere Stellung fesseln liess. Sie war daher für jetzt nur gerade lange genug an dem vieljährigen Orte ihrer Wirksamkeit verblieben, um die beiden ersten Werke Richard Wagner's daselbst einzuführen, während ihr persönlicher Verkehr mit dem Componisten eine baldige vorläufige Unterbrechung erlitt.

Digitized by Google

V.

Erfahrungen des ersten Amtsjahres.

Erste Oper unter Wagner's Leitung: Armide. Kritische Anfechtungen. Don Juan-Aufführung und Schladebach. Der „Pariser Musiker in Deutschland.“ Dresdener Liedertafel. Fliegender Holländer in Cassel und Riga. Ferien in Teplitz und Beginn des Tannhäuser. Wiedersehen mit Kittl. Rückkehr nach Dresden und Stimmen der Oeffentlichkeit.

Unter günstigen Verhältnissen und in geneigtester Disposition trat Wagner in sein Amt. Noch hatte sich der Abstand in der Aufnahme des Holländer's nach dem Rienzi nicht in grellerem Lichte gezeigt, noch fühlte er sich gehoben durch das freudige Bewusstsein der Anerkennung, ja der bevorzugten Stellung eines erklärten Gegenstandes wohlwollender Aufmerksamkeit. Selbst seine Person fand ein besonders theilnahmvolles Interesse, seit er auf Laube's Aufforderung jene schon erwähnte, vielfach humoristische und doch von künstlerischem Ernste beseelte autobiographische Skizze verfasst hatte, die überall willkommen geheissen und von der Abendzeitung als »köstlicher Beitrag« begrüsst wurde. Aber schon im Laufe von Wagner's erstem Amtsjahr als königlich sächsischer Hofkapellmeister in Dresden begann der allmähliche Uebergang, mit welchem aus dieser so freundlich ermuthigenden

Digitized by Google

Antheilnahme seiner Umgebung nach und nach eine kühlere Stimmung sich entwickelte, wie sie zum Theil die Scheelsucht und der Neid auf den so schnell erworbenen Ruhm des Künstlers, mehr aber noch die beklagenswerthe Wirksamkeit einer Kritik, die ihr Object selbst noch nicht durchdrungen hatte und daher das mangelnde Verständniss der Menge zu ergänzen am wenigsten berufen war, langsam aber unfehlbar gegen ihn erzeugte.

Die erste Vorstellung unter Wagner's Leitung sollte Gluck's für Dresden neue Armide sein, die am 3. März 1843, zum Namenstage Friedrich August's, »des trefflichen Kenners,« jedenfalls eifrigen Verehrers classischer Musik mit ausserordentlicher Pracht in Scene zu gehen bestimmt war. Mit voller Begeisterung und hingebendster Sorgfalt widmete sich Wagner der Thätigkeit des Einstudirens dieser Oper seines grossen Vorgängers: ihr Ergebniss war eine Leistung von seltener Vollendung, zu der in gleichem Masse auch die Sänger beitrugen. »Wer, wie Schreiber dieser Zeilen«, erzählt der Biograph Tichatschek's als Augenzeuge, »den Genuss gehabt hat, der damaligen Vorstellung beizuwohnen, wird den Eindruck nie vergessen, welchen diese wunderbaren, in Dresden noch nie gehörten Töne auf die Hörer machten. Selten wohl wird die Meisterschöpfung in solcher Vollendung über die Bühne gegangen sein.« Neben Wagner's Leitung, die ein in seltenem Masse tiefes Eindringen in alle Einzelheiten der Composition zeigte, gebührte der Preis der genialen Darstellerin der Armide, der Schröder-Devrient und dem ritterlichen Repräsentanten des Rinaldo, Tichatschek. Armide wurde schnell eine Lieblingsoper der Dresdener und füllte das Haus bei vielen Wiederholungen. Leider sollten dieselben bald durch den Abgang der Hauptsängerin gehemmt werden, deren Verlust in so mancher Beziehung unersetzlich war. Auch die Rienziaufführungen, zu denen man, seit der Holländer ein minder günstiges Geschick gehabt, um so feuriger zurückkehrte, und die jetzt (eine Ehre, die indess schon früher Rossini's Tell in Dresden widerfahren war) auf zwei Abende vertheilt wurden, so dass die beiden,

Digitized by Google

nun ohne Striche gegebenen ersten und die drei letzten Acte je einen Theaterabend füllten, wurden aus demselben Grunde zunächst sistirt.

Dagegen machte Wagner im bereits angedeuteten Sinne die Erfahrung, die nach Brendel's Worten »fast jeder höher begabte Künstler zu machen genöthigt ist: der Beginnende, so lange er auf bekannten Wegen fortschreitet, so lange er das Gewohnte nur eigenthümlich zu gestalten sucht, hat einen augenblicklichen Erfolg für sich. Gelangt er dahin, sich selbst in ganzer Kraft zu erfassen, so erscheint er den Meisten plötzlich ein Anderer, er verliert die gewonnenen Sympathieen, bis die Bedeutung des neuen Weges, vielleicht nach langen Jahren erst, zum Bewusstsein gekommen ist. Der Beifall, den man spendet, gilt in der Regel nicht dem Höheren, sondern dem Gewohnten.« So erging es auch Wagner und er verlor allmählich an schon gewonnenem Terrain. Das Schicksal des fliegenden Holländers war der erste Beleg dafür. Noch häufiger trat er als Dirigent der bisherigen Tradition entgegen und nur noch leichter ward es dem Recensenten hier, wo das kritische Ohr die Abweichung vom Althergebrachten spürte, mit dem Anschein der Fürsorge für das dargestellte Werk und seinen Meister die Feldzeichen der Opposition zu erheben. Derartige Bemühungen können wir gleich von den ersten Monaten seiner Dirigententhätigkeit an verfolgen, so z. B. in Anlass der Don Juan-Aufführung vom 26. April 1843. Dasselbe Halbjahr der »eleganten Welt«, welches soeben die Lebensschicksale des Tondichters Wagner einer weitverbreiteten Leserwelt vorgeführt hatte, brachte vor dasselbe Forum eine lange Anklageschrift gegen den Kapellmeister und Orchesterleiter Wagner in einem ausdrücklich dessen Verhältniss zu Mozart behandelnden, übrigens — natürlich zum Zwecke strengster Sachlichkeit — anonymen »Brief über eine Aufführung des Don Juan auf dem Dresdener Hoftheater.« Der Ton, der hier angeschlagen wird, ist kein feindselig heftiger, sondern gegen den »jungen Kapellmeister« derselbe glimpfliche und väterlich überlegene, welcher den Verfasser dieses merkwürdigen Actenstückes als

Digitized by Google

mit einem damals bekannten fruchtbaren Dresdener Localkritiker, Julius Schladebach, identisch vermuthen lässt. «Ich bezweifle weder seinen guten Willen«, heisst es, »noch den Ernst seiner Bemühungen, von beiden hat er bei Gelegenheit von Gluck's Armide, deren jede nachfolgende Aufführung er immer einsichtsvoller als die vorhergehende leitete, ehrenvolles Zeugniss gegeben.« Vielleicht also lag eine Antipathie gegen Mozart vor, ein in der Natur des Künstlers begründeter Mangel an Empfänglichkeit für die eigenthümlichen Schönheiten gerade dieses Meisters? Auch diese meint der Kritiker nicht annehmen zu dürfen, wohl aber in dem nachtheiligen Einflusse seines mehrjährigen Aufenthaltes in Paris den Schlüssel zu den Fehlern seiner Direction zu finden. »In Paris ist bei Aufführung deutscher Compositionen durchgängig der Fehler herrschend, dass die langsamen Tempi viel zu langsam, die raschen zu rasch genommen werden und Herr Wagner war von Anfang bis Ende der Oper in denselben Grundfehler verfallen . . . Die Tempi, wie sie von ihm genommen wurden, sind die französischen« u. s. w. Ihren Höhepunkt erreichten solche Beschuldigungen in der alberner Weise Wagner selbst zugeschriebenen Rechtfertigung: in Paris nähme man die Tempi so. Wagner hat seine Auffassung Mozart'schen Zeitmasses zwar nicht solchen und ähnlicher Kritikern, wohl aber Jahrzehnte später in der Schrift über das Dirigiren der herrschenden Routine gegenüber motivirt. Sollten wir gerade von ihm erwarten, dass sich der »deutsche Musiker in Paris« bei der Execution Mozart'scher Werke in einen »Pariser Musiker in Deutschland« verwandelt habe? oder dass er in ihrer Leitung auch nur für einen einzigen Opernabend weniger sorgfältig verfahren sei, als sein College Reissiger, dessen »einsichtige Wahl der Tempi« derselbe Recensent nie zu rühmen unterlässt? Die Abendzeitung hielt sich für diesmal veranlasst, ihren Lesern diese Kritik als »sehr herb und meist nur halb wahr« zu bezeichnen. Seine kritische Methode aber diene uns als ein Beispiel für diejenige manches seiner Genossen. Solche und ähnliche Stimmen hatte Brendel im Auge, wenn er über Wagner's Stellung in Dresden berichtet,

Digitized by Google

zahlreiche Gegner seien sehr bald bemüht gewesen, seine Leistungen herabzusetzen und den früheren Liebling des Gesammtpublikums nach und nach in eine Parteistellung zu drängen.

Zur Bildung einer Partei gehörten nun zwar nicht allein Opponenten, sondern auch wirkliche und ergebene Freunde. Aber auch an solchen war der junge Künstler nicht arm. Schon in den Reihen der am Hoftheater beschäftigten Sänger und Musiker hatten sich ihm ja solche vom Schlage Tichatschek's dargeboten, von seinen beiden Collegen in der Leitung der Kapelle trat ihm zwar Reissiger nicht näher, der es sich nur allzusehr in selbstgenügsamer Zufriedenheit mit seinem Ruhm als Liedercomponist und Ehrenmitglied von einem Viertelhundert Gesangsvereinen und musikalischer Genossenschaften behagen liess, wohl aber der bald nach ihm selbst angestellte Musikdirector August Röckel. Unter den sonstigen Künstlern Dresden's gewann er sich bald die freundschaftliche Theilnahme Gottfried Semper's und Friedrich Pecht's. Auch das Interesse, welches er den Bestrebungen von Vereinen zur Pflege der Kunst, sobald er sie als tüchtig und ächt erkannte, gern und aus ganzem Herzen gewährte, sicherte Wagner die Sympathie weiterer Kreise. Bald nach seinem Amtsantritt übernahm er als »erster Liedermeister« die Leitung der im Jahre 1839 begründeten Liedertafel, deren energischer und leidenschaftlich thätiger Vorstand, Professor Dr. Löwe, sich ihm bald näher befreundete. Wo es die Feier eines Festes galt, wurde nun freilich auf den Dirigenten und Componisten Wagner gerechnet. Für den Sommer 1843 bereitete sich ein allgemeines Musikfest der sächsischen Männergesangvereine in der Residenz vor; das Jahr vorher hatte man, nach dem Vorbilde der Schweiz, der Rhein- und Niederlande, zum ersten Mal ein solches Fest veranstaltet, das diesjährige sollte noch glänzender werden. Richard Wagner fand sich nicht allein zur Uebernahme seiner Leitung bereit, die er mit Reissiger und dem Musikdirector Müller, als Dirigenten des älteren Dresdener Männergesangvereins »Orpheus«, theilen sollte; er sicherte dem Feste auf Verlangen auch eine eigene Composition

Digitized by Google

zu. Für diesen Anlass entstand sein »Liebesmahl der Apostel«, eine biblische Scene für Männerchor, mit der er den Anbruch der neuen Zeit, die er ersehnte, in der Darstellung des Pfingstfestes und der Ausgiessung des heiligen Geistes über die versammelten Jünger begeistert verkündigte. Schon bei früherer Gelegenheit wurde erwähnt, wie er durch die Widmung dieses Werkes an die Wittwe seines kurz vor seiner Heimkehr aus Paris verstorbenen Lehrers Weinlig das Bedürfniss befriedigte, dem Andenken des Dahingegangenen einen Theil seiner Dankespflicht abzutragen. Auch für die bevorstehende Enthüllung des Monumentes für den verstorbenen König Friedrich August, der von Rietschel ausgeführten Broncestatue in Mitten des Zwingers, lieferte Wagner die Composition der von dem Advocaten Hohlfeldt gedichteten Festhymne (beiläufig einer der wenigen Fälle, in denen Wagner überhaupt einen fremden Text componirt hat), die er an dem von der ganzen Stadt mit lautem Festgepränge, Aufzügen der Zünfte und Innungen und Deputationen an den regierenden Herrscher gefeierten 7. Juni auch selbst dirigirte.

Um so schwieriger ward es ihm andererseits von vornherein, durch seine Werke ausserhalb Dresden's auf den deutschen Theatern festen Fuss zu fassen. In Betreff des Rienzi konnte nur auf grössere Bühnen gerechnet werden und doch hatte ihm dieser zunächst seinen Namen in Deutschland verschafft: es mussten auch für ihn die nöthigen Schritte geschehen. Zunächst wurden Unterhandlungen mit Hamburg angeknüpft und Wagner war bemüht, die Oper nun sowohl für Dresden, als für die bevorstehende Fahrt die Elbe hinab auf die Dauer eines Theaterabends zu verkürzen. An das Berliner Hoftheater konnte er für den Rienzi noch nicht denken, hier befand sich ja selbst der weniger umfangreiche und leichter zu inscenirende »Holländer«, trotz seiner Annahme seit Jahr und Tag, noch lange in der Schwebe. Und wirklich sollte die preussische Residenz, in der aller Hoffnungen sich seit dem Thronwechsel von 1840 für einen neuen Aufschwung in Kunst und Wissenschaft auf den jungen König richteten, für den als Kronprinzen Gluck's Iphigenie vor den leeren Bänken des Opernhauses

Digitized by Google

aufgeführt worden war, das Wagner'sche Werk nicht eher kennen lernen, als bis ihm das kleine Theater von Cassel, ja selbst im fernen Norden Riga in seiner Aufführung vorangegangen waren. Hingegen war man hier unter dem Regime des neuberufenen Herrn von Küstner, der den Holländer von München aus als nicht deutsch genug zurückgewiesen hatte, eifrig dabei, auf neuentdeckten Nebenwegen in den Schacht der Antike zu steigen und beunruhigte Sophokles und Euripides durch Aufführungen im neuen Potsdamer Palais mit Mendelssohn'scher und Taubert'scher Musik.

Die Aufführung des fliegenden Holländers in Cassel war sogar ohne jede Aufforderung von Seiten des Componisten geschehen. Hier übernahm ein Mann, dessen gediegene Autorität in ganz Deutschland anerkannt war, der neunundsechzigjährige Spohr die Einführung Wagner's. Er hatte einer Dresdener Aufführung des Werkes beigewohnt und den günstigsten Eindruck davon gewonnen. »Insoweit glaubte ich schon mit meinem Urtheile im Klaren zu sein«, schrieb er mit Bezug auf den Holländer, »dass ich Wagner unter den jetzigen dramatischen Componisten für den begabtesten halte; wenigstens ist sein Streben in diesem Werke dem Edeln zugewendet und das besticht in jetziger Zeit, wo Alles darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen und dem gemeinsten Ohrenkitzel zu fröhnen«. Wer es in seinem Streben aufrichtig meinte, hatte an diesem Meister den treuesten, theilnehmendsten Freund. Mit so ungewöhnlicher Liebe und so feurigem Eifer verwandte er sich für das Werk des hoffnungsvollen Kunstjüngers, und seine Begeisterung strömte in den Proben so sehr über alle dabei Betheiligten aus, dass die Casselaner schon vor der Vorstellung auf etwas Ungewöhnliches, Bedeutendes vorbereitet waren und die Oper sich einen — wenn auch vorläufig aus ähnlichen Gründen, wie in Dresden, noch nicht dauernden — Erfolg errang. Dabei blieb Spohr nicht stehen; zum Erstaunen und zur freudigen Ueberraschung Wagner's that der graue, von der übrigen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende Meister ihm auch noch ausdrücklich in einem

Digitized by Google

Briefe seine volle Zuneigung kund; er erklärte diese durch die grosse Freude, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es an Allem ansehe, dass es ihm um die Kunst Ernst sei und bewahrte ihm auch weiterhin die gleiche treue und freundliche Gesinnung. Dieselbe Sensation, wie in Cassel, machte der Holländer um dieselbe Zeit (Mai 1843) auch in Riga. Ein begeisterter Bericht über seine Aufführung wurde der Neuen Zeitschrift für Musik zugesandt. »Die neueste Erscheinung auf musikalischem Gebiete war für uns die Aufführung des fliegenden Holländer von Richard Wagner«, heisst es hier. »Riga ist, soviel ich weiss, die erste Stadt, in der er auf die Bühne kam. Nun hatte Wagner während seines hiesigen Aufenthaltes in zu anspruchsloser Stille gelebt, um besondere Erwartungen zu erregen und es ist vielleicht keine Stadt verwöhnter und durch Bellinische und Donizettische Musik verweichlichter, als eben Riga; gleichwohl — welch' eine Aufnahme! Schon in dem ersten, am dunkelsten gehaltenen Acte brach bei der ersten und noch mehr bei der zweiten Aufführung ein stürmischer Beifall aus, wie schwer es auch wurde, in den streng zusammenhängenden Nummern einen Haltpunkt dafür zu finden. Alle Nummern des zweiten und dritten Actes wurden mit laut geäussertem Entzücken aufgenommen . . . Eine solche Aufnahme, unter den gegebenen Bedingungen hier auf keine Weise zu erwarten, lässt sich nur dadurch erklären, dass das grössere Publikum durch halbbewusste Intuition inne wurde, was dem Musiker klar war, dass ihm nämlich hier ein Talent entgegenträte, das ganz etwas Anderes zu geben gesonnen sei, als italienische Milch . . Und so sei uns denn der fliegende Holländer ein Hoffnungssignal, dass wir bald ganz von der wüsten Irrfahrt in den fremden Meeren ausländischer Musik erlöst sein und die selige deutsche Heimath finden werden!«

Mit dem Sommer näherten sich auch die Tage des Gesangfestes und der Abschluss des ersten arbeitsvollen Halbjahrs im Dienste des neuen Berufs. Von allen Seiten strömten die sangesmuthigen Schaaren heran und sammelten sich unter

Digitized by Google

bunten Fahnen von der oberen und unteren Elbe, aus der Lausitz, vom Erzgebirge und aus den Thälern der Mulde. Am 6. Juli Nachmittags begann das Fest mit einer grossen geistlichen Musikaufführung in der für solche Zwecke geeigneten Frauenkirche, deren Schluss das »Liebesmahl der Apostel« bildete. Wagner liess zu grösserer Wirksamkeit die Worte des heiligen Geistes (Stimmen aus der Höhe): »Seid getrost, ich bin euch nah und mein Geist ist mit euch«, von einem gegen vierzig Mann starken Männerchor auserlesener Stimmen aus der hohen Kuppel des Kirchengewölbes herabsingen, ein Wagniss von überraschend gewaltiger Wirkung, die durch das plötzliche Eintreten des Orchesters bei den Worten der Jünger: »Welch Brausen erfüllt die Luft? Welch Tönen? Welch Klingen?« noch vermehrt wurde, während die Schladebach's und sonstigen Localkritiker Dresdens über den Naturalismus dieser kühnen Anordnung nur ein starres Entsetzen zeigten.

Nicht unmittelbar nach Beendigung der Festlichkeit war es Wagner vergönnt, sich Erholung zu suchen. Noch band ihn der Dienst, Ende Juli hatte er noch eine Vorstellung der Lucrezia Borgia zu dirigiren — das war der Glanz und die ruhmvolle Thätigkeit eines deutschen Hofkapellmeisters, dass er zur Zeit allgemeiner Erholung seine Musiker bis zur Uebermüdung mit italienischer Musik (ja selbst seine Sänger zu jener Zeit noch mit italienischer Sprache) quälen musste. Dann endlich gelang es ihm, eine Sommerreise anzutreten, die er wieder nach dem ihm liebgewordenen Teplitz richtete. Wie bekräftigend und aufmunternd gerade die freundlichen neuesten Schicksale seines reifsten Werkes auf ihn wirkten, geht aus einem Briefe hervor, den er von seinem Sommeraufenthalte aus an einen Freund richtete. Was so schön von Riga aus ihm zugerufen war, der Holländer sei ein Hoffnungssignal und ein Wegweiser zur Einkehr in heimische Gewässer, dieselbe Hoffnung bewegte auch den Componisten und liess ihn muthigen Blickes in die Zukunft der deutschen Oper schauen: »Dass diese Oper nicht nur in Dresden, sondern auch in Cassel und Riga sich Freunde erworben und selbst das grössere Publikum angesprochen hat«, schrieb er von

Digitized by Google

Teplitz aus an einen Freund »dies erscheint mir als ein wichtiger Fingerzeig, der uns andeutet, dass wir nur schreiben müssen, wie es der uns Deutschen angeborne Sinn eingiebt, nirgendshin Zugeständnisse an eine fremde Mode machen und einfach die Stoffe wählen und behandeln, wie sie uns zusagen, um am sichersten zu sein, auch mit so gewagten Dingen Gnade vor den Augen unserer Landsleute zu finden. Auf diese Art könnten wir vielleicht auch wieder eine deutsche Originaloper gewinnen und Alle, die daran verzweifeln und sich ausländische Modelle kommen lassen, können sich an meinem fliegenden Holländer ein Beispiel nehmen, der sicher so concipirt ist, wie ihn nun und nimmer ein Franzose oder Italiener concipirt haben würde.« Aber nicht allein zu so stolzen Hoffnungen, auch zu rüstigem weiteren Schaffen fühlte er sich ermuthigt. Eine Einladung der Wiener Hoftheaterintendanz, für das Kärnthnerthortheater eine Oper zu schreiben, scheint er unberücksichtigt gelassen zu haben, dagegen trat ihm noch während des Teplitzer Aufenthaltes die Gestalt des Tannhäuser wieder mahnend vor Augen und trieb ihn zur Vollendung seiner Dichtung an. Hier begann er auch in demselben Sommer die Composition, die er im folgenden Jahre unter grossen Unterbrechungen fortsetzte, um mit ihr einen weiteren und bedeutenden Schritt zur »deutschen Originaloper« zu thun. Noch vor Rückkehr an seinen Berufsort sah er in Prag den bei seinem einstigen dortigen Besuche gewonnenen Jugendfreund Kittl wieder, der soeben — im Mai 1843 — von zahlreichen Mitbewerbern, unter denen sich auch Spohr und Molique befanden, zum Director des Conservatoriums und Nachfolger Dionys Weber's ernannt worden war, ein Umstand, der den Musikverhältnissen der Moldaustadt sehr zu Gute kam. Anhaltend genug hatte der Bann eines engherzigen Classicismus auf den Pragern gelastet, deren einflussreichstes Musikinstitut unter der Leitung eines Mannes stand, der Beethoven nur bis zur dritten Symphonie gelten liess. Mit der Uebernahme desselben durch den jungen, strebenden Kittl brach dies Eis und ein frischer jugendlicher Hauch begann durch das Prager Musikleben zu wehen. Aber

Digitized by Google

besonders die ersten Monate der neuen Thätigkeit waren sehr anstrengend und Kittl verlor einige Male den Muth. In dieser Niedergeschlagenheit traf ihn Richard Wagner, als er den alten Freund mit seiner Frau besuchte. Der nunmehrige königlich sächsische Hofkapellmeister und der neue Prager Conservatoriumsdirector hatten sich seit jener Zeit nicht gesehen, als sie noch fröhliche junge Leute ohne Ruf und Namen waren. Sie erinnerten sich der schönen Tage, des jugendlichen Scherzes und unbefangenen Frohmuthes; der Zuspruch des Freundes gab auch Kittl das Selbstgefühl wieder, welches ihn zu muthiger Fortsetzung des aufgenommenen Kampfes den Blick muthig vorwärts richten liess.

Nach Dresden zurückgekehrt, trat Richard Wagner schon Ende August sein Amt wieder an, in welchem er während einer ausschliesslich der italienischen Oper gewidmeten Sommersaison durch Reissiger und Röckel vertreten worden war. Es entspricht dem Zweck unserer Darstellung nicht, ihn im Einzelnen durch die eintönigen Freuden des Hoftheaterrepertoires zu geleiten, in welchem die Stumme und Tell, Robert und Hugenotten höchstens einmal eine Abwechselung durch Spohr's Jessonda erhielten. Während er selbst über den Holländer hinaus nun schon ganz im Tannhäuser lebte, traf er im Publikum eine ihn wenig befriedigende Sehnsucht nach Wiederaufnahme des Rienzi an, die in Abwesenheit der Schröder-Devrient und des beurlaubten Tichatschek noch längere Zeit hingehalten wurde. Gern gestattete er dem Militärmusikdirector Hartung das Arrangement mehrerer Stücke der Oper für dessen Musikcorps, die seitdem den Glanzpunkt der Dresdener Gartenconcerte bildeten und ihre elektrisirende Wirkung auf das Publikum nie verfehlten. Ende September kehrte auch Tichatschek zurück, es fehlte aber noch an der Künstlerin, die Dresden nun nicht mehr sein Eigenthum und seinen Stolz nennen konnte. Ein kühner Rollenwechsel half endlich der Schwierigkeit ab, Frau Kriete, die frühere tüchtige Sängerin der Irene, übernahm die Rolle des Adriano, in der sie ihre Vorgängerin freilich nicht ersetzen konnte und liess sich in ihrer Partie durch eine jüngere Kraft

Digitized by Google

vertreten. Am 19. November kam es zu der erwünschten Aufführung vor zahlreich versammeltem Publikum, das der Willfährigkeit des Componisten und den Bestrebungen der Darsteller durch reichen Beifall lohnte. In dieser neuen Rollenbesetzung erlebte das Werk bis zum Anfang des nächsten Jahres (Februar) wiederum sechs Aufführungen, von denen zwei dem »ersten Theil«, d. h. den ersten beiden unverkürzten Acten gewidmet waren. Auch von der Nachbarstadt Leipzig fand hierzu wiederholter Zufluss statt. Schon seit längerer Zeit hatte sich hier die Frage erhoben, warum man Wagner's Opern nicht auch in Leipzig inscenire, deren jede doch mehr Gehalt habe, als ein Dutzend französischer und italienischer Novitäten und die vor diesen noch dazu das heimathliche und persönliche Interesse, das sich an den Componisten knüpfe, voraus hätten. So gerechtfertigt diese Frage war, so ungehört war sie unter Ringelhardt's Leitung verhallt. Aber auch der eben im Gange befindliche Directionswechsel vermochte nichts zu Gunsten des letzten Tribunen zu ändern. Ob seine politische Freisinnigkeit Director Ringelhardt's Sittlichkeitsgefühl abermals an einem wunden Punkte verletzte, ist nicht bekannt geworden; jetzt, wo man der Niederlegung seines Amtes in die Hände von Karl Christian Schmidt entgegensah, verlautete, dass Rienzi von Richard Wagner eine der ersten Opern sein würde, die unter dem neuen Directorat zur Aufführung gelangen würde. Aber auch diese Erwartung erwies sich als trügerisch und Rienzi war somit im ersten Jahre von Wagner's Dresdener Thätigkeit nicht über das Weichbild der sächsischen Residenz hinausgedrungen.

Indem wir dasselbe somit für uns abschliessen, bleiben zum guten Ende noch die Stimmen zur Oeffentlichkeit und daher auch bald der Oeffentlichkeit zu beachten, die sich in den zeitgenössischen Journalen über das so plötzlich am deutschen Opernhimmel sich zeigende helle Gestirn kundgaben. Wenn wir von den Dresdener Localkritikern und Localblättern absehen, so hat sich unser Blick vorzüglich auf die Unterhaltungs- und Musikzeitschriften als Organe der musikalischen

Digitized by Google

»öffentlichen Meinung« zu richten. Nur an wenigen waren die Wagner'schen Werke ganz spurlos vorübergegangen. Mit am wohlwollendsten hatte sich unter den ersteren die seit dem Sommer 1843 erscheinende und sich sofort grosser Popularität erfreuende Leipziger Illustrirte Zeitung gegen den jungen Meister erwiesen: »Pflicht ist es einem Jeden, dem vaterländische Tonkunst wahrhaft am Herzen liegt, das Vaterland mit einer so hoffnungsreichen Erscheinung, wie der Wagner's, bekannt zu machen«, hatte sie ausgesprochen und dieser Pflicht durch geeignete Besprechung des Rienzi und fliegenden Holländers nachzukommen gesucht; ausführlichere Würdigungsversuche des Rienzi mehr oder minder wohlwollender Natur brachten die Neue Zeitschrift für Musik von Albert Schiffner, der »Komet« von Braun von Braunthal, die Leipziger »Rosen« von A. Hitzschold; in der Allgemeinen Wiener Musikzeitung hatte sich selbst eine Fehde entsponnen, die von einer vorurtheilsvollen Besprechung der Oper ausging, gegen die der Musikmeister Abendroth zu Gunsten des Werkes eine Lanze brach. Wenn aber ein anderer Correspondent desselben Blattes den Mann überhaupt für ein »Räthsel« erklärte: »als dramatischer Dichter hätte er vielleicht Glück gemacht, als Componist muss ich es bezweifeln«, so hatte Wagner damit schon mit seinen ersten Werken und nach Ablauf des ersten Jahres in Deutschland erlebt, was er als Zusammenfassung aller kritischen Betrachtungen über sein künstlerisches Wirken während seiner ganzen Dresdener Thätigkeit mit den Worten bezeichnete: »Musiker von Fach sprachen mir dichterisches Talent zu; Dichter von Fach liessen meine musikalischen Fähigkeiten gelten. Das Publikum gelang es mir oft lebhaft zu erregen, Kritiker von Fach haben mich stets heruntergerissen«. So war schon jetzt die Stellung des Componisten und Dichters Wagner beschaffen, der Dirigent fiel der localen Kritik anheim, die Person dem Stadtklatsch. Hin und wieder drang auch aus diesen Regionen ein Pröbchen an die weitere Oeffentlichkeit. Dass Laube als Redacteur der eleganten Welt einer öffentlichen Incrimination, wie den Brief über die Don-Juanaufführung die Spalten seines Blattes

Digitized by Google

öffnete, mochte ihm immerhin als ein Zeichen seines Strebens nach Unparteilichkeit angesehen werden; auf die Redaction des Beiblattes seiner Zeitung hatte er keinen Einfluss, hier machten sich denn auch die oberflächlichsten Journalistenspässe breit, die durch keinerlei Parteilichkeits- oder Unparteilichkeitsrücksichten zu entschuldigen waren und keine andere Wirkung hatten, als die Person des von ihnen betroffenen Künstlers (z. B. auch Liszt's) in das Bereich des Sonderbaren zu ziehen und ihr die Theilnahme zu entfremden. So, wenn es von Wagner hiess: »Richard Wagner componirt dann mit der grössten Begeisterung, wenn er sich geärgert hat. Ein Streit, der sein Blut in Wallung gebracht, ist für ihn die Quelle seiner besten Ideen und seine Freunde können daher nicht freundschaftlicher an ihm handeln, als wenn sie ihm Gelegenheit geben, ihm recht unangenehm zu sein. Nach einer recht ärgerlichen Theaterintrigue mag Wagner manchen schönen Chor erfunden haben und wenn er sein Orchester einmal mit besonderem Feuer dirigirt, so kann das Dresdener Publikum darauf rechnen, dass ihm während der vorhergegangenen Probe die Galle ins Blut getreten ist.« Auf diese Art wurde das deutsche Publikum also schon anno 1843 von Richard Wagner unterhalten. Der Name, der bald ganz Europa zu durchschallen berufen war, er war bereits vorhanden und zu keinem anderen Zwecke, als sonst ein grosser Name, nämlich um missbraucht zu werden. Ja selbst das Brevier aller jungen Musiker Deutschlands, die Neue Zeitschrift für Musik, betrachtete ihn schon jetzt so gern als bequemen Lückenbüsser, dass, wenn sie nichts Anderes von ihm zu erzählen hatte, sie die Ankündigung brachte: In Dresden gelangt nächstens zur Aufführung die Hekuba des Sophokles (!) mit Musik von Capellmeister Richard Wagner!

Digitized by Google

VI.

Weber's Todtenfeier in Dresden.

Der fliegende Holländer in Berlin. Project der Uebersiedelung von Weber's Asche nach Dresden. Rienzi in Hamburg. Wiederengagement der Schröder-Devrient. Erneute Anfechtungen der Kritik. Johanna Wagner nach Dresden. Erste Aufführung der Faustouvertüre. Spontini und seine Vestalin. Feierlichkeiten bei Weber's Bestattung in Dresden.

Endlich machte Berlin Ernst mit der Aufführung des fliegenden Holländer. Um die Vorstellung persönlich zu überwachen und zu leiten, begab sich Richard Wagner im Januar 1844 selbst an Ort und Stelle derselben. Die Vertreter der Hauptrollen waren die Künstler Bötticher, Tzschiesche und Mlle. Marx, sie thaten, was in ihren Kräften stand und der Componist erhielt keinen Grund zur Unzufriedenheit mit ihren Leistungen. Auch der Erfolg war nicht anders, als durchaus günstig zu betrachten: die misstrauischeste, zum Schlechtfinden aufgelegteste Berliner Kälte, die den ganzen ersten Act über angehalten und sich über die neue Art von Musik gewundert hatte, in der nach Feodor Wehl's drastischem Ausdruck Instrumentation und Gesang »immer eins dem anderen nachlaufe und wenn sie sich träfen, eines dem anderen auf den Fuss träte«, ging im Verlaufe

Digitized by Google

des zweiten Actes in vollste Wärme und Ergriffenheit über und erkannte, dass mit dieser Art Musik bedeutende dramatische Wirkungen zu erzielen seien. Dennoch verschwand die Oper nach der dritten Vorstellung vom Repertoire und wäre vielleicht nicht mehr an das Lampenlicht gezogen worden, wenn nicht die Schröder-Devrient, als sie zu einer Reihe von Gastrollen in Berlin eintraf, sich auch die Partie der Senta dazu ausbedungen hätte. Die musikalische Oeffentlichkeit Berlins glaubte ihr Interesse an dem neuen Werke hinreichend dadurch bewiesen zu haben, dass sich die Federn ihrer kritischen Veteranen, Rellstab's und des Hofraths J. B. Rousseau in der Vossischen und Preussischen Allgemeinen Zeitung in verstärkte Bewegung setzten. Und dennoch war es hier in Berlin, wo Wagner durch Begegnungen mit einzelnen Personen, die ihm, zuvor ganz fremd, durch den ungewöhnlich starken Eindruck des fliegenden Holländers zugeführt worden waren, die erste bestimmte Genugthuung und Aufforderung zu weiterem Fortschreiten in der mit diesem Werke eingeschlagenen Richtung eingeflösst wurde.

Diese Ermuthigung, die ihm bis dahin selbst in Dresden noch nicht zu Theil geworden, war der eigentliche, innere Erfolg, den Wagner von seinem Berliner Ausfluge davon trug. Für die fortgesetzte Arbeit am Tannhäuser bestimmte ihn jetzt noch weniger als früher die Rücksicht auf das Publikum unserer Theater. Nicht den mannigfaltigen Ansprüchen dieser ihm fremden chaotischen Masse wollte er in seinem ferneren Schaffen genügen, sondern dasselbe von nun an einzig an verständnissvolle Freunde richten. Lebhaft trat ihm in's Bewusstsein, dass dem wahrhaft grossen und muthigen Künstler nicht die vorhandene Oeffentlichkeit Gesetze zu ertheilen, sondern dieser durch seine Thaten sich sein Publikum erst zu schaffen habe. Diese Einsicht leitete ihn bei der durch mancherlei anderweitige Beschäftigung unterbrochenen weiteren Composition seines neuen Werkes.

Aus seinen amtlichen Erlebnissen während des ersten Halbjahres 1844 haben wir wenig hervorzuheben, was ihn

Digitized by Google

in der Fortführung der Tannhäuser-Composition hätte fördern können. Ende Januar hatte er Marschner's in Dresden noch völlig neuen Hans Heiling einzustudiren. Seine eigene erste Bekanntschaft mit dem Werke war noch in die Zeit seiner Jünglingsjahre, in die Periode seines jugendlichen Mysticismus gefallen, als der Componist des Vampyr und Hans Heiling mit seinen Opern eben neu in Leipzig auftrat. Besonders die orchestrale Einleitung und die stimmungsvolle tiefpoetische Scene mit der spukhaften Romanze hatten damals einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht und unter den Anregungen zur Entstehung der Feen mitgewirkt. Auch späterhin schätzte er Marschner hoch und erklärte sich gegen Diejenigen, welche in ihm, seine Originalität verkennend, nur einen Nachahmer Weber's sehen wollten. Gleichwohl war die Zeit vorüber, wo er von einem Werke lernen konnte, dessen Haupteinfluss auf ihn sich schon in einer früheren Epoche geäussert. Am 26. Januar gelangte Hans Heiling unter Richard Wagner's Leitung zur ersten Dresdener Aufführung. Die erste Wiederholung der Oper am folgenden Sonntag, den 28. Januar, fiel mit dem fünfjährigen Stiftungsfest der »Liedertafel« zusammen. An dem Concerte, mit welchem die Feier begangen wurde, Wagner durch seinen Beruf theilzunehmen verhindert, entzog er sich doch als Chargirter des Vereins dem darauf folgenden festlichen Mahle nicht, welches die Theilnehmer mit Toasten und Reden bis tief in die Nacht versammelt hielt. Der eifrige Vorstand der Liedertafel, Dr. Löwe, liess sich hierbei über die Bedeutung des Männergesanges im socialen Leben und als Bildungsmittel vernehmen. Er trug sich aber gerade damals noch mit einem anderen Gedanken, für den er auch Wagner zu gewinnen suchte. Es war die von den näheren Freunden des verstorbenen Meisters schon längst geplante Ueberführung der Asche Carl Maria von Weber's aus England nach Dresden. Wen konnte er für ein energisches Eingreifen und Durchführen dieses Planes geeigneter finden, als den feurigen Kapellmeister des Hoftheaters? Schon vor Jahren (1841) hatte ein Aufruf Gambihler's in der »Europa« den ersten Anstoss dazu gegeben, aber das frühere Comité zur

Digitized by Google

Betreibung der Angelegenheit hatte sich aufgelöst und sie drohte in Vergessenheit zu gerathen. Ein der Familie Weber's lange Jahre aufs engste verbundener Freund, der Tonkünstler Brauer, brachte sie in erneute Erinnerung und Löwe hatte bereits ein Concert der Liedertafel veranlasst, um dem Unternehmen die nöthigen Mittel zu verschaffen. Nun ward Wagner's hoffnungsvolle Stelle als Kapellmeister und sein Feuer dazu benutzt, ihn für das Vorhaben wirksam eintreten zu lassen. Mit warmer Theilnahme ging dieser darauf ein. Er liess sich in den Vorstand wählen, ausser dem Schauspieler Ferdinand Heine, dem Advocaten Fleming, zog man noch eine künstlerische Autorität in der Person des Vorstehers des Antikencabinets, Hofrath Dr. Schulz und einen Banquier, Lotze, dazu und nun trug neues Leben den Gedanken weiter. Die Agitation wurde lebhaft betrieben; Aufforderungen ergingen nach allen Seiten, ausführliche Pläne wurden entworfen und vor Allem fanden zahlreiche Sitzungen statt. Das neue Comité beschloss die Ueberführung der Asche des Meisters nur als den Anfang seiner Wirksamkeit zu betrachten, die mit der Errichtung eines würdigen Monumentes zu endigen haben würde. Die Beschäftigung mit der ganzen Angelegenheit nahm viel von Wagner's Zeit in Anspruch, aber es bestätigte sich, dass man Recht daran gethan, gerade sein Interesse der Sache zugewandt zu haben, da er sich nicht leicht durch Hindernisse irgend welcher Art von seinem Ziele zurückschrecken liess. Sehr bald trat er deshalb in einen Antagonismus mit seinem Chef, Herrn von Lüttichau. Von Seiten der Generaldirection war dem Comité bedeutet worden, der König fände religiöse Bedenken gegen die beabsichtigte Störung der Ruhe eines Todten. Mit Bezug auf diesen vorgeblichen königlichen Willen hätte der Intendant den schönen Vorsatz am liebsten durch ein entschiedenes Veto unterdrückt, wenn er es nach vorausgegangenen Erfahrungen nicht gescheut hätte, mit Wagner in solchen Dingen anzubinden und das Project ausserdem nicht auch auf privatem Wege auszuführen gewesen wäre. Da es in diesem Falle dem Hofe nur Gehässigkeit

Digitized by Google

zuziehen musste, wenn sich das Hoftheater, dem Weber einst angehört, von den Bestrebungen ausschloss, die dem deutschen Sänger ein Grab in deutscher Erde bereiten wollten, schlug er einen anderen Weg ein, um den Verlauf der Sache zu hemmen. Er suchte seinen Kapellmeister durch gütliche Vorstellungen davon abzubringen: »er könne doch unmöglich zugeben, dass gerade dem Andenken Weber's eine solche übertriebene Ehre erwiesen würde, während der verstorbene Morlacchi viel längere Zeit um die königliche Kapelle sich verdient gemacht habe, und Niemand daran denke, dessen Asche aus Italien herbeizuholen. Er setzte den Fall, Reissiger stürbe nächstens auf einer Badereise; seine Frau könnte dann mit Recht eben so gut, wie jetzt Frau von Weber, verlangen, dass man die Leiche ihres Mannes mit Sang und Klang herkommen liesse.« Es gelang Wagner nicht, dem alten Herren die Unterschiede klar zu machen, über welche dieser in Verwirrung gerieth, doch erreichte er wenigstens, dass der Sache ohne Einwendung höhererseits ihr Lauf gelassen wurde.

Neben dieser vielfach zerstreuenden Thätigkeit wirkten auch seine ferneren Dirigentenerlebnisse auf seine Arbeit am Tannhäuser mehr abziehend als anregend, und jedesmal, wenn er sich zu ihr zurückwandte, war es ihm, als träte er in eine andere Welt. Nicht ohne Interesse unterzog er sich dem Einstudiren von Mendelssohn's damals ganz neuer Musik zum Sommernachtstraum, der seit dem 9. Februar zahlreiche Wiederholungen erlebte und dessen musikalische Ausstattung ihn weit mehr zu befriedigen vermochte, als die der Antigone, welcher letzteren nach ihren Potsdamer und Berliner Erfolgen auch das Dresdener Hoftheater bald darauf sich erschloss. Gegen Ende des Monats traf Franz Liszt in Dresden ein und veranstaltete im Hoftheater zwei musikalische Akademien. So sehr Wagner hierbei wieder Gelegenheit fand, seine Leistungen zu bewundern, um so mehr, als der Künstler diesmal keine Phantasie über Robert den Teufel zum Besten gab, wohl aber unter Begleitung der Königlichen Capelle durch den Vortrag des Beethoven'schen Es-dur-Concertes

Digitized by Google

allgemeine Bewunderung einerntete, trat er der Person Liszt's doch auch jetzt nicht näher. Unmittelbar danach fand am 29. Februar eine Aufführung des Rienzi statt, welcher Director Cornet aus Hamburg beiwohnte. Die besondere Verwendung Tichatschek's hatte ihn zur definitiven Annahme des Werkes bewogen und er war eigens zum Zweck persönlicher Kenntnissnahme der für die Darstellung der Oper nöthigen Mittel nach Dresden gekommen. Hier ward ihm freilich bange, wenn er an seinen schwachen Chor und sein nicht eben vorzügliches Streichorchester dachte, das sich mit dem des Dresdener Hoftheaters nicht messen konnte. Aber es heisst mit Recht von Cornet, er habe während seiner Hamburger Direction zwar viel Geld, aber nie die Geduld verloren. Und so entschloss er sich dazu, sich an den Rienzi zu wagen. Meist selbst Regisseur der Oper, hielt er vor Beginn der Vorstellung in der Regel strenge Revision, ob Alles in Ordnung sei und zupfte eigenhändig den Purpur seines Helden zurecht, wenn er ihn aus seinen Falten gerathen fand. Auch mit Wagner's Rienzi gab er sich grosse Mühe, aber leider erfolglos: ein ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie und er sah sich bei einem mühsam aufrecht erhaltenen Erfolge in seinen ihm erregten Hoffnungen getäuscht. Der jugendlich heroische Enthusiasmus, welcher das Werk durchweht und den Wagner selbst noch später als seinen Hauptvorzug gelten lässt, fand in Hamburg nicht den nöthigen Anklang, um über missglückte Einzelheiten hinwegzuhelfen. Mit Recht sagte Wagner mit Bezug auf den Hamburger Misserfolg, unser Publikum habe sich »an den Meisterstücken moderner Opernmachkunst gewöhnt, den Stoff zu seinem Theaterenthusiasmus aus etwas ganz anderem herauszufinden, als aus der Grundstimmung eines dramatischen Werkes«. Die Forderung an die Künstler: gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken! hat selten einen Künstler so schmerzlich und seinen ganzen Charakter so widersprechend berührt, als gerade Wagner, wenn sie in der Aufnahme seiner Werke sich stets von Neuem bewahrheitete. Um so herzlicher war seine Freude, als endlich wieder die Künstlerin, die nicht

Digitized by Google

minder als er stets aus dem Vollen und Ganzen zu geben pflegte, in den Verband der Dresdener Genossen zurückkehrte. Die Intendanz hatte alles aufgeboten, um die Schröder-Devrient aufs Neue zu gewinnen und sie trat am 14. April als Armide in derselben Rolle wieder in Dresden auf, in welcher sie es vor einem Jahre verlassen hatte. Auch Wagner hatte es für diese Vorstellung an nichts fehlen lassen, was zu ihrem Gelingen beitragen konnte. Ein hierbei angestellter Versuch, längst empfundene Mängel in der Aufstellung des Orchesters zu beseitigen, rief wiederum den Widerspruch der Kritik hervor: es hiess, die veränderte Aufstellung der Bässe dränge die Bratschen zurück und diese verlören dadurch an akustischer Wirkung. Freilich bemängelte diese fast jeden Schritt, den Wagner nach bester und begründetster Ueberzeugung that, mit denselben kurzsichtigen Aeusserungen. Das Selbstbewusstsein, welches sich der mehr und mehr zu künstlerischer Mannheit Gereifte gewonnen hatte, die Rücksichtslosigkeit, mit der er seiner raschen, feurigen Natur gemäss zu verfahren pflegte, sobald er in irgend einer Sache auf den festen Standpunkt gewonnener Ueberzeugung gelangt war, stimmte zu wenig mit dem Schlendrian, den man allerorts und in jeder Beziehung lieber sieht, weil er bequem ist.*) Am

*) Wir halten diesen Ort für geeignet, den Versuch einer vergleichenden Charakteristik der beiden Hofkapellmeister aus dem statistischen Ueberblick über das Dresdener Hoftheater im Jahre 1844 aus der Abendzeitung einzuschalten: „An Reissiger wird die Kraft und Entschiedenheit vermisst, welche, nur die Ehre des Kunstinstitutes im Auge, jeden Missgriff, jedes unkünstlerische Wollen streng zurückweist und das einmal als wahr und förderlich Erkannte unter allen Umständen auch zu realisiren vermag. Wenn wir bei Herrn Kapellmeiser Wagner wenigstens das Streben nach einer solchen kräftigen Einwirkung anzuerkennen haben, so fehlt diesem dagegen die nöthige Consequenz und der klare Blick für das allein Nothwendige, der freilich erst eine Frucht langjähriger Erfahrung auf diesem Gebiete ist. Bei seiner Tüchtigkeit und Präcision im Einstudiren vermissen wir ungern öfters die nöthige Ruhe bei der Aufführung, Folge einer zu grossen geistigen Erregtheit, einer gewissen Excentricität des Künstlers, die in anderer Beziehung ein plötzliches Auflodern für das als gut Erkannte erzeugt,

Digitized by Google

meisten verdross dabei, dass gerade das Bühnen- und Orchesterpersonal es mit seinem Dirigenten hielt und, was Wagner's Freunden überhaupt zur Last gelegt wurde, seine »durch zu glücklich günstigen Geschickswechsel erzeugte Anmasslichkeit durch Lobhudeleien unterstützte«. Den »kritischen Freunden« galten seine Anhänger nur als die »dicht geschlossene Phalanx, die ihm einredete, dass er ein Genie sei«. Eine Aufführung des Titus am 3. Mai, in welcher die Schröder-Devrient den Sextus sang, trug ihm von Neuem die heftigsten Vorwürfe der Journalkritik ein; die alten Anschuldigungen, die das Jahr vorher in Anlass der Don Juan-Aufführung erhoben worden waren, gipfelten hierbei in einem besonderen Artikel der Neuen Zeitschrift für Musik aus Schladebach's Feder: »Herr Kapellmeister Richard Wagner und Mozart«. Was mochte sich dieser Kritiker aber wohl unter dem Geiste Mozart's vorstellen, wenn er sich beschwert, dass sich Wagner in denselben durchaus nicht versetzen könne? Gegenüber Wagner's eigenen späteren Darlegungen über die Vortragsweise Mozart's darf getrost angenommen werden, dass es im Grunde kein anderer Geist war, als der gewohnte Reissiger's oder der aus dem Grabe heraufbeschworene Morlacchi's. Wiederum wurde Wagner der Selbstüberschätzung geziehen und alle von ihm, dem Vorgefundenen gegenüber für nöthig gehaltenen, Modificationen einem »Eigensinn« zugeschrieben, der, wie sich die Stimme des Recensenten emphatisch erhob, wenigstens den Werken jenes unsterblichen Meisters gegenüber sich nicht zeigen sollte. Was bedeutete nach solchen Vorwürfen die Anerkennung des besten Willens? der Zuruf des: ne quid nimis? Konnte, was im Einzelnen zu billigen war und was dann doch nur Einsicht und Sorgfalt in der Beachtung der, von dem Meister gegebenen Vorschriften und feines Herausfühlen des für den Vortrag blos Angedeuteten

---

aber auch ein ebenso schnelles Erlöschen dieser Flamme bedauern lässt. Eine sich gegenseitig ergänzende Wirksamkeit beider Collegen in wahrhaft inniger Harmonie könnte wohl bedeutende Resultate liefern".

Digitized by Google

sein sollte, wirklich zu weit getrieben werden? Auch diese kritischen Aussetzungen überzeugen uns heutzutage so wenig, wie die, welche sich schon bei der kurz vorausgegangenen Vorstellung der Euryanthe vom 28. April erhoben hatten: bei dieser Oper wenigstens müsste doch die einst von Weber selbst geleitete Kapelle die richtigen Tempi bewahrt haben. Wagner's Erinnerungen bieten uns dagegen einen Fall, durch welchen der Grad der Bewahrung Weber'scher Traditionen durch die Dresdener Hofkapelle als keineswegs in jedem Falle unverbesserlich erwiesen wird: »Als ich achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Mal selbst in Dresden den Freischütz dirigirte und hierbei unbekümmert um die unter meinem älteren Collegen Reissiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Weber's Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer*) ernsthaft zu mir und sagte mir: »Ja, so hat es Weber auch genommen, ich höre es jetzt zum ersten Mal wieder richtig«. Solche Zeugnisse, die Wagner's Streben die gebührende Anerkennung und den schuldigen Dank zollten, konnten ihm dann freilich für kritische Ausfälle obiger Art einige Genugthuung gewähren. Auch von Seiten der Wittwe Weber's trug Wagner die Beurkundung des richtigen Gefühls für die Musik ihres Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für ein gedeihenvolles Verharren in seiner Stellung ein. Und man weiss, wie verständnissvoll Caroline von Weber in das Schaffen ihres Gatten eingedrungen, wie sehr sie, die er scherzend »seine Gallerie« nannte, deren langjährige Bühnenpraxis so oft seiner Selbstkritik zu Hilfe kam, bei demselben mit thätig gewesen war.

Mitte Mai 1844 hatte Wagner die Freude, seine Nichte Johanna und Bruder Albert in Dresden zu begrüssen. Einige Tage vor Richard Wagner's ein und dreissigstem Geburtstage traf sie ein, um am Hoftheater auf Engagement zu

*) J. Dotzauer, geb. 1783, schon seit 1811 Mitglied der Dresdener Hofkapelle, † 6. März 1860.

Digitized by Google

gastiren. Mit Freude erblickte er in ihr, die er zuletzt als Kind gesehen, ein zu blühender Schönheit entwickeltes junges Mädchen von hohem Wuchse, ausgesprochenem Bühnentalente und schöner Stimme, mit vollster Anlage zur künftigen grossen dramatischen Sängerin, wenn auch zur Zeit im noch nicht vollendeten sechszehnten Lebensjahre. Sie hatte sich, nachdem sie die Bühne zuerst in Ballenstedt als Abigail in Scribe's Glas Wasser betreten, nach gutem Erfolg als Catarina Cornaro in Halévy's Königin von Cypern ganz der Oper gewidmet und trat jetzt auch in Dresden als Glied des herzogl. Bernburg'schen Opernverbandes auf. Am Vorabend von Wagner's Geburtstag fand noch eine Rienzivorstellung unter Mitwirkung der Schröder-Devrient statt, welche der jungen Künstlerin eine neue, bedeutende Anregung bot. Zwei Tage später, am 23. Mai, nannte der Dresdener Theaterzettel zu einer Vorstellung von »Maurer und Schlosser« in der Rolle der Irma: »Fräulein Wagner vom herzogl. Hoftheater zu Bernburg, als Gast«. Der Irma folgte noch in derselben Woche die Agathe und Anfang Juni die Debütvorstellungen der nunmehr für Dresden gewonnenen Sängerin, die wegen ihrer Jugend der Dresdener Kritik gegenüber einen schweren Stand haben sollte, da ihre, damals als hinreissend schön und kräftig gerühmte Stimme, ihre glückliche Begabung für theatralischen Accent und ihre unverkennbare Bühnengewandtheit sie nicht davor zu schützen vermochte, als Anfängerin im vollsten Sinne des Wortes zu gelten. — Noch ein anderes unscheinbares Ereigniss aus dem Sommer dieses Jahres bedarf der Erinnerung: die erste Aufführung von Richard Wagner's Faustouvertüre am 22. Juli 1844 in einem der alljährlich im Palais des grossen Gartens zum Besten der Armen veranstalteten Concerte. Die mancherlei sonderbaren Missverständnisse, zu welchen dieses Tonstück so oft solchen Hörern Anlass gegeben hat, welche willkürliche Situationen aus Goethe's Faust in das Stimmungsbild hinein interpretirten, blieben auch diesmal nicht aus: der Hohn Mephistopheles', Gretchens versöhnende Erscheinung spukten auch jetzt in den Köpfen manches Dresdener

Digitized by Google

Recensenten und es wurde unter Anerkennung bedeutender Schönheiten als Berlioz'sche Programm-Musik abgethan, ohne weiteres Aufsehen zu erregen, ebenso bei seiner Wiederholung am 19. August.

Während der letzten Ereignisse war Wagner unausgesetzt im Interesse der Heimführung von Weber's Asche thätig gewesen. Ende Juni 1844 waren die Vorbereitungen dazu schon soweit vorgeschritten, dass das Comité seinem Banquier ein genügendes Capital aufweisen konnte, um damit jetzt die Uebersiedelungskosten, sowie die Herstellung einer geeigneten Gruft mit entsprechendem Grabmal zu bestreiten und auch noch einen Grundstock für die dereinst zu errichtende Statue Weber's übrig zu behalten. Der ältere der beiden Söhne Weber's reiste selbst nach London, um den Sarg des Vaters abzuholen und nach Deutschland zu geleiten.

Vor dem Eintreffen der heiligen Reste des Sängers kehrte König Friedrich August von einer Reise nach England zurück. Zu seinem feierlichen Empfange war Wagner die Composition der Festmusik übertragen: für diesen Zweck entstand der »Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten«, der am 12. August in den schönen Anlagen der königlichen Sommerresidenz, des Lustschlosses von Pillnitz, aufgeführt wurde.

Zwei Monate später, am 25. October, landete Weber's Leiche in Hamburg. Doch wurden die Pläne zu ihrer feierlichen Einholung in Dresden, welche von einem Empfange derselben im Schiffe ausgingen, durch einen frühen Eintritt des Winters vereitelt, der bei Wittenberg seine eisigen Bande um das Schiff schlug.

Um dieselbe Zeit starb in Dresden im zwanzigsten Lebensjahre des Verewigten jüngster Sohn, der als talentvoller Maler bereits lebhafte Theilnahme erregt hatte. Seine Mutter wurde durch den unerwarteten Todesfall so erschüttert, dass sie in dem neuen schmerzlichen Verluste ein Urtheil des Himmels zu erkennen geneigt war, welches den Wunsch der Heimführung der Ueberreste des längst Dahingeschiedenen als einen Frevel der Eitelkeit bezeichne. Da

Digitized by Google

auch im Publikum ähnliche Vorstellungen aufkamen, hielt sich Wagner die besondere Aufgabe zuertheilt, auch hiergegen, wie zuvor Herrn von Lüttichau gegenüber, das Unternehmen in das rechte Licht zu stellen.

Ehe noch der erhebende Verlauf des Empfangsfestes als der Erfolg seiner Bemühungen, bezeugen konnte, wie sehr ihm diese Rechtfertigung gelungen war, trat im Spätherbst 1844 ein anderes Ereigniss ein, das die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkte, die Anwesenheit Spontini's in Dresden. Bereits hatte sich dieser den Dresdenern in Erinnerung gebracht, indem er auf der Durchreise von Franzensbrunn nach Berlin in der sächsischen Residenz Halt machte, um daselbst am 20. September in Gemeinschaft mit Meyerbeer einer Vorstellung des Rienzi beizuwohnen. Man plante eben eine sorgfältig vorzubereitende Wiederaufnahme der Vestalin auf das Repertoire des Hoftheaters und Wagner bedauerte, dass Spontini nicht bis zu dieser Aufführung in Dresden bleiben könne. Durch die dazwischen tretende Aufführung der Oper eines hochgestellten russischen Dilettanten, die, diesem zu Liebe in Scene gesetzt, einige Wiederholungen erlebte, um für immer bei Seite gelegt zu werden, wurde die Vorstellung der Vestalin mehr und mehr verzögert. Da man sich jedoch unter der Mitwirkung der Schröder-Devrient einer zum grossen Theil vorzüglichen Wiedergabe der Oper versichert halten konnte, regte Wagner bei der General-Direction den Gedanken an, den greisen Meister, der soeben in Berlin grosse Demüthigungen erlitten und sich für immer von dort nach Paris wandte, die unter solchen Umständen wohlgesinnt demonstrative Aufmerksamkeit zu erweisen, ihn zur persönlichen Direction seines mit Recht so berühmten Werkes einzuladen. Mit grossem Enthusiasmus betrieb auch der redliche Chordirector Fischer diese Berufung und Richard Wagner, der mit der Leitung der Oper betraut war, erhielt den Auftrag, sich darüber mit dem Maestro in's Einvernehmen zu setzen. Das majestätische Antwortschreiben Spontini's stellte jedoch so gewaltige Voraussetzungen für die Aufführung, dass er nach seinem Empfang sofort zum Intendanten eilte,

Digitized by Google

um ihn auf die aus dieser Einladung sich ergebenden Schwierigkeiten aufmerksam zu machen. Der Schreck war gross, die Sache sollte rückgängig gemacht werden. Aber wie? Frau Schröder-Devrient, die Spontini gut kannte, lachte »wie ein Kobold« über die naive Unvorsichtigkeit der Einladung und fand in einem leichten Unwohlsein, von dem sie in der That befallen war, den Vorwand zu einer Verzögerung über den Zeitpunkt hinaus, zu welchem Spontini, nach seiner eigenen Angabe, in Paris auf das Ungeduldigste erwartet wurde. Alles athmete auf, die freiwillig heraufbeschworene Gefahr schien beseitigt und die Proben nahmen in gemüthlicher Weise ihren Fortgang, als am Tage vor der beabsichtigten Generalprobe gegen Mittag ein Wagen vor dem Hause Richard Wagner's hielt. Aus demselben stieg im langen blauen Flausrocke der stolze, sonst nur mit der Würde eines spanischen Granden sich bewegende Maestro und trat in leidenschaftlicher Bewegung in Wagner's Zimmer. Auf ihre Correspondenz gestützt, wies er nach, dass er die Einladung keineswegs zurückgewiesen habe, sondern sehr deutlich auf alle ihm geäusserten Wünsche eingegangen sei. Ueber der wirklich herzlichen Freude, den wunderbaren Herrn bei sich zu sehen, vergass Wagner alle möglichen und für gewiss vorauszusehenden Verlegenheiten und nahm sich vor, alles nur Erdenkliche zu seiner Befriedigung zu bewerkstelligen. Er fand dazu Gelegenheit genug, denn Spontini's Anforderungen erstreckten sich von dem Geringsten bis zum Bedeutendsten: wie es ihm unmöglich war, anders zu dirigiren, als mit dem wuchtigen Commandostab, der sich noch heute im Besitz des Berliner pensionirten Kapellmeisters Dorn befindet, oder einem getreuen Ebenbilde desselben, so stellte sich während der Proben bald heraus, dass das Studium der Oper unter seiner Leitung nun erst recht eigentlich und von den Klavierproben an von neuem beginnen solle. Für die Exactheit der scenischen Evolutionen musste Eduard Devrient einstehen, der, seit Mai 1844 Oberregisseur des Dresdener Hoftheaters, bis dahin eine Reihe von Jahren in Berlin in gleicher Function gestanden hatte und daher mit der dortigen Vorstellung im Sinne Spontini's

Digitized by Google

genau vertraut war. Für den musikalischen Theil überliess er Wagner die nachträgliche Bereicherung seiner Partitur mit Posaunen für den Triumphmarsch. Eine vollkommene Umstellung des Orchesters nach seinem Wunsche war leicht besorgt und Wagner war mit derselben nicht unzufrieden, da sie — einige Zufälligkeiten abgerechnet, welche leicht zu verbessern waren — nicht unzweckmässig erschien und sich gegenüber der früheren Aufstellung zur Beibehaltung empfahl. Bei allen Sonderbarkeiten seiner Directionsweise fascinirte der seltene Mann doch Sänger und Musiker in ungewöhnlichem Grade. Daher ging denn auch — am Freitag den 29. November — die Aufführung mit Präcision und Feuer vor sich. Die Erwartungen des Publikums, welches das Curiosum, Spontini dirigiren zu sehen, mit doppelten Preisen zu bezahlen hatte, waren aber vielleicht zu hoch gespannt gewesen; das Ergebniss des Abends war nicht mehr als eine etwas matte Ehrenbezeigung für den weltberühmten Meister, und er gab, als er mit seiner ungeheuren Rüstung von Orden dem kurzathmigen Hervorruf des Publikums durch dankende Verbeugung auf der Bühne entsprach, eine Wagner peinlich berührende Erscheinung ab. Nicht anders war der Erfolg einer Wiederholung am Sonntag, den 1. Dezember. Um einen besseren Anschein zu ertrotzen, bestand Spontini auf einer nochmaligen Wiederholung der Vorstellung am folgenden Sonntage. Da dieser noch fern lag, gab die Verlängerung seines Aufenthaltes den Dresdener Künstlern Anlass zu mehrfachem geselligem Zusammensein mit ihm. So auf einem Gastmahle bei der Schröder-Devrient am 4. December, zu welchem er mit seiner Frau, einer Tochter des berühmten Sebastian Erard, die ihn auf seinen Reisen stets begleitete, erschien und nach dem Diner, als man unter anregenden Gesprächen näher zusammenrückte, in steigende Erregung gerieth. Er hatte Wagner seine besondere Zuneigung geschenkt und erklärte offen, dass er ihn lieb habe. Er wolle ihm dies dadurch beweisen, dass er ihn vor dem Unglück bewahre, in seiner eingeschlagenen Carrière als Operncomponist fortzufahren: »Quand j'ai entendu votre Rienzi, j'ai dit, c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut

Digitized by Google

faire.« Da er selbst, Spontini, erkläre, über seine schon gelieferten Werke nicht hinausgehen zu können, wie sollte dies einem anderen möglich sein? »Jeune homme, was wollen Sie denn noch componiren? Wollen Sie Römer, da haben Sie meine Vestalin, wollen Sie Griechen, da haben Sie meine Olympia, wollen Sie Spanier, da haben Sie meinen Cortez, wollen Sie Indier, da haben Sie meine Nurmahal.« Er hoffe doch nicht, dass Wagner das sogenannte romantische Genre à la Freischütz im Sinne habe? So sclavisch war Spontini von seiner Bedeutung als Operncomponist durchdrungen! Da sich Gründe für eine voraussichtlich längere Verzögerung der beabsichtigten Wiederholung der Vestalin einstellten, erhielt Wagner den Auftrag, den Maestro davon in Kenntniss zu setzen. Zu diesem peinlichen Besuche liess er sich von seinem Collegen August Röckel begleiten, welchen Spontini ebenfalls lieb gewonnen hatte, und dem das Französische geläufiger war, als Wagner. Sie fürchteten einen bösen Auftritt erleben zu müssen; statt dessen nahm der Maestro mit heiter verklärter Miene die Mittheilung entgegen. Die vom heiligen Vater soeben erhaltene Nachricht seiner Ernennung zum Grafen von San Andrea und der Vereinigung seines im Kirchenstaate belegenen Grundbesitzes zur Grafschaft dieses Namens machte ihn so glücklich, dass die unangenehme Botschaft seine gute Laune nicht zu trüben vermochte. Bekanntlich unterschrieb sich Spontini seitdem stets mit seinem gräflichen Titel und unterliess es nicht, seine Briefschaften mit dem gräflich Andrea'schen Wappen zu siegeln. Mit Rührung schied Wagner von dem seltsamen Meister, von welchem er wenigstens den Eindruck eines wahrhaften Glaubens an seine Kunst gewonnen, obgleich sich dieser wiederholt als in einen gespenstigen Aberglauben ausgeartet bewiesen hatte.

Fast unmittelbar nach dieser Begegnung trat auch der endliche Abschluss der Ueberführungsangelegenheit von Weber's Leiche ein, und wirkte als ein feierlich schönes und ernstes Ereigniss, die Zerstreuungen der letzten Zeit vortheilhaft neutralisirend, auf die Stimmung ein, deren er zur Vollendung des »Tannhäuser« bedurfte. Das Comité hatte eine Ueber-

Digitized by Google

führung des Sarges nach Dresden durch die Eisenbahn beschlossen. Die mit dem Leichenbegängnisse verbundenen Festlichkeiten waren ein Ereigniss, welches die ganze Stadt mit lebhafter Theilnahme erfüllte. Der Empfang des Sarges fand am Abend des 14. December 1844 statt und Max Maria von Weber schildert uns in seiner Biographie des Vaters ausführlich das Feuermeer von Fackeln, den imposanten Trauerzug der Leidtragenden, Freunde und Sängerchöre, der sich unter dem Schalle eines von Richard Wagner nach Motiven aus Euryanthe componirten Trauermarsches von unbeschreiblich erschütternder Wirkung, geleitet von einer unzählbaren Zuschauermenge nach der kleinen Todtenkapelle des katholischen Kirchhofes der Friedrichsstadt bewegte, wo der Sarg von der Schröder-Devrient, die dem Verstorbenen noch persönlich befreundet gewesen war, mit einem Kranze still und bescheiden bewillkommnet wurde, um Tags darauf feierlich in die Heimathserde gesenkt zu werden. Die Trauermusik für den Marsch hatte Wagner für achtzig ausgewählte Blasinstrumente orchestrirt, sich aber namentlich auch für seine möglichst exacte Ausführung die grösste Mühe gegeben, indem er in den Proben nach völliger Entleerung des Bühnenraumes die Musiker während des Vortrages im Kreise um sich herumgehen liess. Am folgenden Vormittag, Sonntag den 15. December, fand die Einsenkung des Sarges in die Gruft statt. Director Schulz, als Vorsitzender des Comités, feierte Weber als Volkscomponisten im edelsten Sinne des Wortes, nach ihm sprach Wagner eine Rede voll Innigkeit und warmer Pietät, die nirgend ihres Eindrucks verfehlte. »Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du!« rief er dem Gefeierten in das offene Grab nach. »Sieh', nun lässt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen, — wer will uns tadeln, wenn wir wollten, dass Deine Asche auch ein Theil seiner Erde, der lieben deutschen Erde sein sollte?«

Der endliche und so erhebende Abschluss der Angelegenheit

Digitized by Google

machte einen schönen, seinem tiefsten Innern wohlthuenden Eindruck auf ihn und jede Wolke, die im Verlauf des Unternehmens aufgestiegen war, verscheuchte ihm ein Besuch, den er vom Kirchhofe aus bei Weber's Wittwe machte. Tiefe Bedeutung gewann es für ihn, dass er, durch die lebenvolle Erscheinung Weber's in seinen frühesten Knabenjahren so schwärmerisch für die Musik gewonnen und bald so schmerzlich von der Kunde seines Todes betroffen, nun im Mannesalter durch dieses letzte zweite Begräbniss noch einmal mit ihm wie in unmittelbare persönliche Berührung getreten war. Schon am 16. December erschien ein Aufruf, die Errichtung des Monuments für Weber betreffend.

Mit Recht beklagte Max Maria von Weber den Umstand, dass mit Richard Wagner's Entfernung aus Deutschland »das Comité eines der feurigsten Mitglieder verlor: an seine Stelle trat G. Reissiger, weit weniger beeifert, zu Weber's Ehre zu wirken.« Die Verwirklichung des schönen Planes zog sich Jahr um Jahr in weite Ferne hinaus; endlich konnte man mit Ernst Rietschel in Unterhandlung treten, dessen Weberstatue sechzehn Jahre nach dem ersten Aufruf, am 11. October 1860 enthüllt wurde. Was Alles hatte sich seitdem nicht im Leben Richard Wagner's geändert, der mit den ersten Anstoss zur Errichtung dieses Denkmals gegeben, welche wichtige und weittragende Entscheidungen hatten sich in seiner künstlerischen Entwicklung vollzogen, zu denen sich in dem Dresdener Hofkapellmeister von 1844 erst die — freilich bedeutungsvollsten — Keime zeigten!

Digitized by Google

VII.

Vollendung und Aufführung des Tannhäuser.

Aeussere Thätigkeit. Vollendung des Tannhäuser. Erholung in Marienbad. Entwurf der Meistersinger und des Lohengrin. Vorbereitungen für die Aufführung des Tannhäuser. Mitwirkende. Erste Aufführung und ihr Erfolg. Gefühl völliger Vereinsamung. Berichte der Zeitungen und insbesondere der Neuen Zeitschrift für Musik.

Der Winter von 1844 bis 1845 war der Vollendung des Tannhäuser gewidmet, desjenigen Werkes, in welchem der Künstler, ganz und gar jeder Rücksicht auf die Anforderungen der Mitwelt und den flüchtigen Erfolg, mit welchem sie einzig lohnen konnte, entsagend, nur der treibenden Stimme des Genius folgte und zu dem er daher noch in späteren Jahren zu immer neuer Vertiefung, Durcharbeitung und Verinnerlichung gerne zurückkehrte. Wohl ahnte er schon jetzt, dass er es nur für Freunde schrieb, die seinem künstlerischen Wesen nahestanden, und dass es für die Kunstwelt, in der er lebte, und die in jenen nur »Lobhudler« sah, das Todesurtheil sei, welches er sich mit fester Hand in jeder

Digitized by Google

Note unterzeichne. Aber die Schwierigkeit dieser seiner Stellung vermochte die Begeisterung nicht zu unterdrücken mit der er sich seinem grossen Werke hingab. Der Lavastrom glühender Leidenschaft, welcher uns aus dieser Musik entgegenströmt, er floss während ihrer Entstehung durch die Adern des jungen Meisters und ohne Rückhalt gab er sich der verzehrend üppigen Erregtheit hin, die ihm bei dieser Arbeit Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt.

In kurzem Ueberblick führen wir uns seine äussere Thätigkeit während dieser Zeit vor. Ohne Befriedigung studirte er im Januar Marschner's missglückten Adolph von Nassau ein, in Anwesenheit des Componisten, der zu diesem Zwecke Dresden besuchte. Eine Vorstellung der Gluck'schen Iphigenie in Tauris in demselben Monate wurde nicht von ihm, sondern von Reissiger dirigirt; dagegen leitete er im Laufe des Februar unter anderem eine zweimalige Wiederholung der Armide, im März Winter's »unterbrochenes Opferfest«, das, sehr günstig aufgenommen, die zahlreichsten Wiederholungen erlebte, und am Palmsonntag-Concert im alten Opernhause am 16. März Haydn's Schöpfung, letzteres nicht ohne erneute Zurechtweisungen der Kritik zu erfahren. Auch Rienzi ging im Laufe der Saison zweimal über die Bühne, der fliegende Holländer schien dagegen für alle Zeiten abgethan. In der weiteren Verbreitung seiner Werke auf auswärtigen Bühnen war seit der Hamburger Rienziaufführung ebenfalls ein Stillstand eingetreten. Von den bedeutendsten Directionen wurden ihm die Partituren seiner Werke, oft sogar in uneröffneten Paketen, ohne Annahme zurückgeschickt. So hatte er noch zu Anfang des Jahres vom Coburger Hoftheater die Partitur des Rienzi zurückerhalten, weil ihre Kräfte zur Besetzung dieser »monströsen« Oper nicht ausreichten. Mit aller Macht concentrirte sich die Thätigkeit des Componisten daher auf sein neues Werk. Sein ganzes Wesen bethätigte er in so verzehrender Weise dabei, dass er je mehr es sich seiner Vollendung näherte, desto anhaltender von der nicht zu überwindenden Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde ihn nicht bis zum Schlusse

Digitized by Google

gelangen lassen. Auch verkehrte er schon lebhaft mit den Hauptdarstellern, Tichatschek und Anton Mitterwurzer, über den ihnen zufallenden Theil an der scenischen Verwirklichung seines Werkes und trat wegen derselben in Unterhandlung mit der Intendanz, die mit grossen Hoffnungen auf seine Absichten einging und der gewünschten Erfüllungen dieser Hoffnungen anerkennenswerthe Opfer brachte. Die drei nöthigen Decorationen wurden von keinen geringeren Künstlern in diesem Fache, als den Malern Desplechin und Comp. in Paris angefertigt und nichts für die sonstige scenische und musikalische Ausstattung der Oper gespart.

Als Wagner die letzte Note der Musik zum Tannhäuser aufgezeichnet, hatte er die wohlthuende Empfindung, als sei er einer Lebensgefahr entgangen. Sogleich nach dem Abschlusse des Werkes übergab er den einzelnen Künstlern die ihnen anzuvertrauenden Rollen und trat zur Wiederherstellung seiner, durch ununterbrochene Geist und Nerven anstrengende Thätigkeit ernstlich angegriffenen Gesundheit, eine Erholungsreise an. In dem freundlichen böhmischen Marienbad war er, wie jedesmal, wenn er sich der Theaterlampenluft und seinem Dienst in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, bald wieder leicht und fröhlich gestimmt. Zum ersten Male seit langer Zeit machte sich eine seinem Charakter eigenthümliche Heiterkeit auch mit künstlerischer Bedeutung in ihm geltend. Mit fast willkürlicher Absichtlichkeit hatte er sich in der letzten Zeit vorgenommen, einmal eine komische Oper zu schreiben. Zu diesem Entschluss wirkte der wohlgemeinte Rath guter Freunde mit, die von ihm eine Oper leichteren Genres verfasst zu sehen wünschten. Sie sollte ihm den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen und so für seine äusseren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begann. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien ihm während seines Erholungsaufenthaltes im böhmischen Bade plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das als beziehungsvolles Satyrspiel dem

Digitized by Google

Sängerkrieg auf Wartburg sich anschliessen konnte. Es waren dies die Meistersinger von Nürnberg, mit Hans Sachs an der Spitze. Der ernstliche sittliche Conflikt, der sich im Tannhäuser vollzieht, war hier in das heitere Gebiet des ästhetischen übertragen. Wie dort prüdes Sittenrichterthum den Helden, der seinem kühnen Triebe folgt, verdammt und ihn dadurch nur mit der Glorie des Leidens krönt, ohne ihm den Gewinn des Ewigen und die Vereinigung mit der Geliebten rauben zu können, so ist es hier die pedantische Splitterrichterei der Tabulatur, die — wie jenes in den ritterlichen Minnesingern — in der drolligen Figur des Merkers verkörpert, dem kühnen Sänger den holden Sangespreis nicht zu entziehen vermag. Wie dort aus der Mitte der in einem unnatürlichen spiritualistischen Sittengesetze Befangenen ein fühlendes Herz gerade in Wolfram, dem edelsten und reinsten seiner Vertreter, dem nach diesem Gesetze Verirrten und Verlorenen entgegenschlägt, so tritt dem ritterlichen Sänger der Komödie auch gerade der Mann als wohlwollender väterlicher Freund entgegen, der sich dem ästhetischen Gesetze gegenüber als seinen Schöpfer und nicht als seinen Knecht fühlt. Wie in Wolfram die höchste Seelenreinheit das sittliche Gebot, in welchem seine Sangesgenossen am Thüringer Hofe verknöchert und erstarrt sind, immer neu aus sich erzeugt, so lässt Hans Sachs als unverfälschter Typus des Volksgeistes jenes ästhetische Gesetz, als dessen verantwortungspflichtige Bewahrer die Nürnberger Meister sich in spiessbürgerlicher Engherzigkeit fühlen, stets in voller Freiheit in sich leben und walten. Und diese dort sittlich ernste, hier ästhetisch heitere Freiheit, welche das Gesetz nicht als den von aussen her vorgeschriebenen Buchstaben erfasst, sondern es aus eigenem inneren Drange in sich selbst lebendig erhält, vermag denn auch in beiden Fällen den Ruf der Natur zu vernehmen, auch wo er von ganz entgegengesetzter Seite her an das Ohr dringt. Bezeichnend ist der beiden Erscheinungen gemeinsame Grundton einer zarten und edlen Resignation, mit dem dieselben dem eigenen Verlangen nach dem Besitze des Siegespreises entsagen. Beide Stoffe zeigten sich Wagner innerlich verwandt; die

Digitized by Google

Meistersinger waren das humoristische Gegenbild zu dem Kampfe der Minnesänger. Schnell war der Plan entworfen, der von dem heutigen Werke nur dadurch abweicht, dass, was dort blos angedeutet, hier in reichster Fülle nach allen Seiten hin ausgeführt erscheint. Von dem erquickenden Ausfluge in das Gebiet des Heitern ward aber der Dichter sehr bald wieder in die sehnsüchtig ernste Stimmung zurückgetrieben, die ihn vorläufig nicht zu weiterer Gestaltung des Meistersingerstoffes kommen liess, sondern ihn plötzlich drängte, mit verzehrender Leidenschaftlichkeit einen neuen Plan, den des »Lohengrin« zu erfassen. Kaum hatte er jenen im Fluge erfunden und skizzirt, so liess es ihm keine Ruhe, auch diesen ausführlich zu entwerfen. Es geschah dies während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, sich jetzt nicht mit solchen Dingen zu beschäftigen. In gleicher Weise hatte er vor Aufführung des Rienzi und Holländer sich an den Entwurf des Tannhäuser gemacht, wie er jetzt, noch vor Aufführung des Letzteren, sich dem neuen Stoffe zuwandte. Aehnlich legte Schiller, als er kurz nach der ersten Aufführung der Maria Stuart den Plan zur Jungfrau von Orleans fasste, das Bekenntniss ab, dass er sich nie besser für den Beginn einer neuen Arbeit gestimmt fühle, als wenn sein Interesse an der gegenwärtigen recht lebendig sei.

Mit dem fertigen Entwurfe zur Dichtung des Lohengrin kehrte Richard Wagner nach Dresden zurück, um die Vorbereitungen für die Inscenirung des Tannhäuser zu treffen. Die Personen, welchen die einzelnen Rollen zuertheilt wurden, waren: Tichatschek — Tannhäuser, Mitterwurzer — Wolfram, Schröder-Devrient — Venus, Johanna Wagner — Elisabeth, Wilh. Dettmer — Landgraf, Schloss — Walther von der Vogelweide, den Sängern Wächter (Biterolf), Curti, Risse war die Darstellung der übrigen Ritter und Sänger anvertraut; den Hirtenknaben sang Anna Thiele. Die Namen der bei der ersten Tannhäuseraufführung mitwirkenden Träger der Hauptrollen werden stets mit Ehren in den Jahrbüchern der Kunstgeschichte aufbewahrt bleiben. Es mussten

Digitized by Google

tüchtige und gediegene Kräfte sein, wenn der Tondichter es wagen konnte, ihnen Aufgaben anzuvertrauen, deren glückliche Lösung durch den völlig fremden Stil gefährdet war, für welchen es damals noch keinerlei Vorübungen gab. Für seinen Helden, dem nach Wagner's Ausdruck ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan zu Gebote stand, musste er sich gleichwohl zu mancherlei Strichen und Auslassungen verstehen, die nach der ersten Aufführung noch vermehrt wurden. Allerdings blieb Tichatschek's Tannhäuser dennoch lange unerreicht und sein, nächst Schnorr bedeutendster und ihn in mancher Hinsicht in dieser Rolle übertreffender, man darf wohl sagen, durch seine ganze Naturanlage dafür prädestinirter Nachfolger in derselben, Albert Niemann, nahm bekanntlich keine geringeren Kürzungen in Anspruch. Mit der Durchführung des Wolfram stellte sich der wackere Anton Mitterwurzer seinem berühmten Collegen ebenbürtig an die Seite. Sein schönes, klangvolles und weiches Organ, seine edle und gefällige Bühnenerscheinung, sein Streben nach Charakterwahrheit und sein lebendiges Spiel hatten ihn Wagner zu einem hochgeschätzten Freunde werden lassen, dem er seine Sympathie bis in die späteste Zeit bewahrte. Was die Schröder-Devrient als Venus betrifft, so berichtet Wolzogen von ihr, sie hätte diese Partie mit Widerstreben und blos aus Gefälligkeit gegen den Componisten übernommen und dabei gesagt: »Ich weiss nichts aus der Rolle zu machen«. Die Angabe stimmt mit dem eigenen Urtheile Wagner's überein, wenn er über diese Leistung der von ihm so hochverehrten Frau sagt, dass die ungewohnten Anforderungen der Rolle selbst von ihr unerfüllt bleiben sollten, freilich nur, weil unter unüberwindlichen Umständen ihr die Unbefangenheit für diese Aufgabe abhanden gehen musste. So gab auch sie ihm dringenden Anlass zu bedeutenden Strichen. In der Venusbergscene fiel ihretwegen der zweite Vers des Tannhäuserliedes und die ihm vorausgehende Zwischenrede weg. Johanna Wagner gab sich dem Studium ihrer Rolle mit Begeisterung und aufrichtigem Eifer hin und auf den Ruhm der ersten Darstellerin der Elisabeth fiel dies-

Digitized by Google

mal auch nicht der Schatten eines Tadels von Seiten der gestrengen Dresdener Kritik, welche die jugendliche Sängerin sonst mit Vorliebe zum Stichblatt ihrer Auslassungen machte. Aber auch Wagner selbst war mit ihrer Leistung zufrieden und nur ihrer anfänglichen Unerfahrenheit musste ein Theil des Gebets zum Opfer fallen, den der Componist freilich auch später nicht wiederherstellte, um den ersten einmal befestigten Eindruck nicht zu stören. Im Uebrigen blieb Johanna Wagner lange die mustergiltige Repräsentantin der Elisabeth. Die scenischen Vorbereitungen waren mit Geschmack und Umsicht getroffen, die Decorationen von den französischen Künstlern auf das Vortrefflichste hergestellt, besonders der Saal der Wartburg sehr originell und entsprechend im Spitzbogenstil gehalten. Minder glücklich war die Scenerie des dritten Actes gelungen, da sich erst nach der Aufführung deutlich herausstellte, dass dieselbe Decoration, welche für den ersten Act auf die heiterste Wirkung als Frühlingstagesstück berechnet war, durch noch so künstliche Beleuchtungsversuche unmöglich den für die gesammte Stimmung des dritten Actes so erforderlichen herbstabendlichen Eindruck hervorbringen konnte.

Nach allen Seiten hin sorglich bedacht, das Publikum gleich in das Werk einzuführen und ihm mit demselben nicht unvorbereitet gegenüber zu treten, liess Wagner es sich auch angelegen sein, dasselbe im voraus mit dem Stoffe seines Dramas bekannt zu machen. Er that dies durch ein kurzes, dem Textbuche vorgedrucktes, einführendes Vorwort, in dem er Wesen und Entstehung der Tannhäusersage, sowie seine Auffassung derselben darlegte. Nun sollte die Aufführung selbst der Prüfstein werden, welcher ihm an einem neuen entscheidenden Wendepunkt seines Entwickelungsganges, den er ohne Rücksicht auf das Publikum genommen hatte, seine fernere Stellung zu diesem anwies. Würde die Kluft zwischen dem Boden, auf den er kühnen Schrittes getreten war und der vorhandenen Bühnengewohnheit unüberbrückbar sein? Mehr als je zuvor mochte sich das Gefühl in ihm regen, wegen dessen ihm nach seinem eigenen Geständnisse

Digitized by Google

eine Aufführung seiner Opern vor dem Publikum stets ein Kampf grösster innerer Aufregung war, so dass er öfter schon zu Zeiten, wo er sich diesem Kampfe nicht gehörig gewachsen fühlte, erste Vorstellungen, wenn sie schon bestimmt waren, noch im letzten Moment zu verschieben suchte.

Die erste Aufführung des »Tannhäuser« im Dresdener Hoftheater fand am 19. October 1845 statt. Auf das neue Werk seines Kapellmeisters war nicht allein das Dresdener Publikum schon lange gespannt. Seit zwei Jahren bereits waren die ersten Gerüchte von Wagners neuester Oper nach aussen gedrungen, und unter dem Titel »Der Venusberg« oder »Der Sängerkrieg von Wartburg« angekündigt, war sie der Gegenstand allgemeiner Erwartung geworden: trotz aller kritischen Anfechtungen des Tonsetzers hegte man doch im voraus die Ueberzeugung es könne sich jedenfalls nur um ein originelles und bedeutendes Werk handeln. Nachrichten über die ungewöhnlichen Vorbereitungen, die besondere Vermehrung des Orchesters für den Zweck der Aufführung, die kostbare Ausstattung, in der, wie es hiess, eine noch nie gesehene Pracht entfaltet sei, der Reiz des Localstolzes, der die Menge so leicht mit dem Glauben erfüllt, an dem in ihrer Mitte entstandenen Grossen sich selbst als Miturheber fühlen zu dürfen, das Alles lockte ungeachtet der erhöhten Preise, bei welchen die Oper vor der Hand gegeben wurde, ein buntes und lebhaft gespanntes Publikum in das Hoftheater, welches bis auf den letzten Platz ausverkauft wurde. Von Leipzig waren ebenfalls zahlreiche Zuschauer gekommen, da die Privatmittheilungen der Leipziger-Zeitung hier schon seit längerer Zeit grosse Erwartung erregt hatten. Den geringsten Eindruck machte die Venusbergscene: das Feuer Tichatschek's vermochte die Befangenheit nicht aufzuheben, welche durch die Darstellerin der Liebesgöttin darüber schwebte. Sie wirkte trotz ihrer ächt dramatischen Schürzung erkältend auf das Publikum und ward für den Componisten selbst zur Pein. Um so mehr überraschte die Scenenverwandlung, das Septett des Finales wurde mit

Digitized by Google

rauschendem Beifall aufgenommen und nach dem Sinken des Vorhanges der junge Meister mit seinen Genossen gerufen. Die einzelnen Nummern des zweiten Actes verfehlten ihren Eindruck nicht und wiederum ehrte Hervorruf den Componisten und alle Darsteller. Auch für die Folge ward er jedesmal der Höhepunkt der Beifallsbezeigungen. Nachdem indess schon die erste Zwischenpause durch die ungewöhnliche Länge von fünf und zwanzig Minuten die Geduld des Publikums auf eine harte Probe gestellt hatte, ward die Stimmung für den dritten Act nicht günstiger beeinflusst, da mit der einleitenden Musik gar eine halbe Stunde verfloss, bis sich der Vorhang von Neuem hob. Wir müssen uns diesen Act für die erste Tannhäuseraufführung noch in seiner alten Gestalt vorstellen, in welcher weder Venus, noch der Trauerzug mit der Leiche Elisabeth's selbst auf der Bühne erschien, sondern beide entgegengesetzte Principien durch das ferne Erglühen des Hörselberges und den Klang der Todtenglocke, die von der Wartburg in das Thal herüberhallt, blos angedeutet wurden. Er erschien abspannend und monoton und ermüdete den grossen Theil der Hörer, welcher sich während des Genusses stets der Frage hingiebt, in welchem Verhältnisse das Object desselben zu den gewohnten Formen stehe, durch allzugrosse Anforderungen. Eine recitativische Erzählung von solchem Umfange, wie die dem Hauptsänger an einem wichtigsten Punkte der Oper in den Mund gelegte, widersprach allem bisher Erhörten und man glaubte sie auf Armuth an melodischer Erfindung zurückführen zu müssen. Schien die Aufnahme des Stückes im Theater selbst, nach dem beifälligen Empfang vieler Einzelheiten, im Allgemeinen noch eine verhältnissmässig günstige, so fühlte sich das Publikum vollends verwirrt und unbefriedigt, sobald es beim Austritt aus dem Theater des Ganzen in seiner seltsam fremdartigen Eigenthümlichkeit bewusst zu werden versuchte. Es hatte dem Künstler mit der enthusiastischen Aufnahme des Rienzi und mit der kühleren des fliegenden Holländers deutlich gezeigt, was er ihm bieten müsse, um es zufrieden zu stellen und doch hatte er seine Erwartungen völlig getäuscht. Selbst

Digitized by Google

der tragische Schluss des Tannhäuser erregte dem Gewohnten gegenüber noch einen besonderen Anstoss; Spontini's: Chantez, dansez! mit dem er soeben noch zum Schluss der Vestalin statt des in Dresden üblichen Ausganges der Oper auf dem Begräbnissplatze die Decoration wechseln, den Rosenhain erscheinen, das glückliche Paar durch Priesterinnen Amors zum Altare geführt werden liess, herrschte in der Opernpraxis noch zu allgemein. Herr von Lüttichau berief sich in dieser Hinsicht Wagner gegenüber auf Weber, der es doch besser verstanden und seine Opern immer »befriedigend« habe ausgehen lassen. Kann uns dies Wunder nehmen, wenn wir noch über Jahr und Tag einen geistvollen Musikforscher bei der Betrachtung treffen, was wohl aus dem Freischütz unter Wagner's Behandlung geworden wäre, der gewiss keinen Anstand genommen hätte, ihn, wie den Lohengrin, mit einem schneidenden Wehelaute zu schliessen? Soll die Kunst im Allgemeinen erheitern, so scheint dies ganz besonders die Aufgabe der Oper. Mangold-Duller war es vorbehalten, auch das Sujet des Tannhäuser »heiter« zu behandeln und es selbst mit dem Schluss aller Komödien seit der neueren attischen, der Parung von Held und Heldin, zu beschliessen: Tannhäuser und Innigis empfehlen sich als Verlobte, der Venusberg stürzt zusammen, und in der Ferne erblickt man Tannhäuser's Burg und eine »herrliche Gegend« — das ist der Schluss von Duller's Dichtung, die der widerspruchsvolle Grässe in seinem bekannten Tannhäuserbuche »verständiger« nennt, als die »frömmelnde Verballhornung der grossartigen hochpoetischen Rückkehr des Tannhäuser zur Frau Venus im deutschen Volksliede durch Wagner.« So sonderbare Ansichten aber, wie die des gelehrten königlichen Hofraths und Bibliothekars wurden mannigfach in der sächsischen Residenz laut: Die Kehrseite zum Localstolz ist die Meinung, gegen das einheimische Genie keine Rücksichten nehmen und es vornehm behandeln zu dürfen. Da aber der Tannhäuser vorläufig doch nur in Dresden zur Aufführung kam, war das Urtheil seines Publikums und seiner Kritik für das Schicksal und das äussere Fortkommen des Werkes gewiss nicht ohne Bedeutung.

Digitized by Google

Dies war der Erfolg der ersten Tannhäuser-Aufführung. Der Künstler selbst empfand in seinem Inneren nur das bedrückende Gefühl vollkommenster Einsamkeit, das ihn fast übermannte. Die wenigen nächsten Freunde, die von Herzen mit ihm sympathisirten, fühlten sich durch das Peinliche seiner Lage selbst so sehr mitbetroffen, dass die Kundgebung ihrer eigenen unwillkürlichen Verstimmung das einzige befreundete Lebenszeichen um ihn war. Leider hatte Tichatscheck schon im dritten Acte der ersten Vorstellung mit einer Heiserkeit zu kämpfen, die so lange anhielt, dass Tag um Tag und endlich eine Woche verging, ehe eine zur Verbreitung des Verständnisses und zur Berichtigung von Irrthümern so nothwendige Wiederholung stattfinden konnte. Inzwischen sah sich Wagner genöthigt, unter anderen neu hinzugefügten Strichen auch die Stelle im Adagio des zweiten Finales: »Zum Heil den Sündigen zu führen« durch einen gewagten Schnitt zu entfernen, da Tichatscheck (wie Wagner einmal im Vergleiche mit Schnorr von Carolsfeld anführt), obgleich er damals im glänzendsten Kraftbesitz seiner Stimme war, der Anlage seines dramatischen Talentes nach den Ausdruck dieser Stelle, als den einer ekstatischen Zerknirschung, sich nicht aneignen konnte und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in eine physische Erschöpfung gerieth. Einen Strich, wie diesen, musste er aber vorzugsweise zu denjenigen zählen, die in Wahrheit mit einem halben Aufgeben seiner künstlerischen Absicht identisch waren.

Die Woche bis zur zweiten Vorstellung des Tannhäuser am Montag den 27. October, zu welcher das Theater kaum halb gefüllt war, enthielt für den Tondichter das Gewicht eines halben Lebens. Es war nicht verletzte Eitelkeit, die ihn betäubte, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung. Unabweisbar drängte sich ihm die für jeden Künstler so schmerzliche Erkenntniss auf, welche er bis zum letzten Augenblicke von sich abgewehrt hatte: er habe mit seinem Werke in der That nur zu den wenigen, ihm zunächst

Digitized by Google

vertrauten Freundesherzen gesprochen, nicht aber zu dem grossen Publikum, das der Künstler doch nur ungern entbehren kann. Dem geneigten Willen der Direction, und vor Allem dem guten Eifer und dem glücklichen Talente der Darsteller gelang es freilich, der Oper einen allmählichen Eingang zu verschaffen, die bis zum Schlusse des Jahres, in neun Wochen, nicht weniger als sieben Vorstellungen erlebte. Der jedesmalige Hervorruf des Autors bewies eine wenigstens äusserliche Anerkennung, welche Befriedigung aber konnte dem Autor dieser Beifall gewähren, da er sich deutlich nur auf Einzelheiten bezog, wo er sich bewusst war, ein Ganzes geboten zu haben? Die Aufmerksamkeit, die er auf das Drama und seine Darsteller gerichtet sehen wollte, fand er der Oper und ihren costümirten Sängern und einzelnen Musikstücken zugewandt; das Nothwendige erschien als störend, das Zufällige als wesentlich. Wagner dünkte nach seinen eigenen Worten »das allmählich entstehende Interesse eines Theiles des Publikums, wie die gutmüthige Theilnahme befreundeter Menschen an dem Schicksale eines theuren Wahnsinnigen. Sie bestimmt uns auf die irren Reden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entrathen, in diesem entrathenem Sinne ihm endlich wohl auch zu antworten, um so seinen traurigen Zustand ihm erträglich zu machen; selbst Gleichgültigere drängen sich dann wohl herbei, denen es eine pikante Unterhaltung gewährt, die Mittheilungen eines Wahnsinnigen zu vernehmen, und an den ab und zu verständlichen Zügen seines Gesprächs in eine spannende Ungewissheit zu gerathen, ob der Wahnsinnige plötzlich vernünftig, oder ob sie selbst verrückt geworden seien. So und nicht anders begriff ich von nun an meine eigentliche Stellung zum Publikum«.

Bei alledem hatte das ganze Ereigniss des erstmaligen Erscheinens eines so epochemachenden Werkes noch dazu einen sehr localen Charakter. Nach aussen drangen nur entstellte, damals willfährig geglaubte Gerüchte. Eine Ausnahme im Tone der Besprechung machten nur die Artikel der Deutschen Allgemeinen Zeitung (Nr. 295 und

Digitized by Google

320) und der Augsburger Zeitung, die von ihren journalistischen Colleginnen wegen Aufnahme dieser Posaunenstösse parteiischer Freunde des Autors heftige Zurechtweisungen erhielten, zumal gerade in Dresden selbst. »Wie kommt's doch«, rief die Dresdener Abendzeitung, »dass man z. B. über Ferdinand Hiller's Traum in der Christnacht,*) der doch unstreitig mehr Musik in sich schliesst, als der Tannhäuser, so ganz stille gewesen ist?« Und auf den Hinweis der Deutschen Allgemeinen Zeitung, Wagner habe durch den Tannhäuser die Oper auf eine Höhe erhoben, die ihre bisherige Erscheinungsformen übertreffe heisst es: »Gott bewahre uns vor dieser Höhe! Es ist da oben so öde und so kalt, dass wer die Langeweile bis zu ihr hinauf glücklich überwindet, sicher nicht lange auf ihr dauern kann« u. s. w. Unter den zahlreichen Berichten der Fach- und illustrirten oder nicht illustrirten Unterhaltungsblätter, die nach allen Richtungen hin den neuesten Vorgang der Dresdener Hofbühne signalisirten, ist als besonders merkwürdig des wahrhaft kümmerlichen Referates der Neuen Zeitschrift für Musik zu gedenken, dem dieses Blatt zwei volle Nummern widmete. Es ist zu bezeichnend, für die Stellung, welche die damalige Kritik dem Tannhäuser gegenüber einnahm, um nicht ihrem Hauptinhalte nach von uns berücksichtigt zu werden. Nach kurzer Angabe des Inhaltes heisst es: »Die Mängel der Dichtung springen von selbst in das Auge. Von einer Exposition ist nicht die Rede«. Folgt der Beweis: »Tannhäuser ist zu Anfang der Oper im Venusberg. Die Vorrede im Textbuch belehrt uns, dass nur diejenigen der Verlockung ausgesetzt waren, in deren Herzen wilde sinnliche Lust keimte. Abgesehen von der Schlüpfrigkeit (!) ist es ganz unbegreiflich, wie dies bei dem Tannhäuser der Fall sein konnte, der doch, wie man später erfährt, die heilige Elisabeth, hier in die Nichte des Landgrafen verwandelt, liebte und durch ihre Gegenliebe geläutert und

*) In Dresden aufgeführt am 6. April 1845 unter Leitung des Componisten.

Digitized by Google

vor bösen Versuchungen bewahrt sein musste. Elisabeth scheint er aber ganz vergessen zu haben, während er sich doch des frohen Glockengeläutes u. s. w. erinnerte. Um sich der Macht der Venus zu entziehen, sagt er: Mein Heil ruht in Maria! Unwillkürlich sieht man auf den Zettel, um zu erfahren, wer diese Maria ist (!) . . . Der Name der heiligen Elisabeth, als der seiner Geliebten, hätte seinem Gedächtnisse wohl näher liegen können, welche überdies, wie sich nachher ergiebt, wirklich sein Seelenheil vermittelt«. Mit unverbrüchlicher Confusion wird auch im ferneren Verlaufe der kritischen Ergiessung die Auffassung festgehalten, als sei Elisabeth als »Heilige« geboren und werde dies nicht erst durch den tragischen Conflikt des zweiten Acts und durch ihren Opfertod für das Heil des Geliebten. »Sobald Elisabeth genannt wird, ist er heftig ergriffen, erklärt ihr im zweiten Act seine Liebe, gleich darauf beim Wettgesange vergisst er sie und singt der Göttin der Liebe ein Loblied. Nach Elisabeth's Fürbitte sinkt er wieder reuevoll zusammen und pilgert nach Rom. Nachdem seine Hoffnungen daselbst fehlgeschlagen, weiss er sich alsbald zu trösten, indem er die Venus wieder aufsucht. Wolfram's Ermahnungen zur Gottesfurcht sind vergebens: da nennt er Elisabeth, die man eben erst gesehen hat, die aber einstweilen plötzlich gestorben ist und schon bestattet wird. Tannhäuser sinkt ebenfalls zusammen und stirbt mit den Worten: Heilige Elisabeth bitte für mich! Das ist der Hauptcharakter der Oper, um den sich Alles dreht und für den man sich interessiren soll. Elisabeth ist theils eine Heilige, die sich im zweiten Acte selbst als ein Werkzeug des Höchsten kundthut, theils eine verliebte und verzagte Jungfrau« (die durch das furchtbare Vergehen des Geliebten im Verlaufe des Stückes gewaltsam sich vollziehende Entwickelung des anfänglich fast noch kindlichen Mädchencharakters zur opfermuthigen Heiligen, ist durch eine kühne Anticipation ganz übersehen), »welche um den Tod bittet und stirbt, da ihr Alles, Tannhäuser nicht zurückkehrt« (es war nicht vorauszusehen,

Digitized by Google

dass gerade hierin ihre »Verliebtheit und Verzagtheit« sich äussern sollte, wo vielmehr der Opfermuth heiliger Liebe auch vor dem Aeussersten, dem Tode für den Geliebten nicht zurückscheut. Vielleicht aber hätte der Recensent es entsprechender gefunden, wenn gerade sie »sich getröstet hätte«, erregt ebenfalls keine Theilnahme (!) . . . Soviel über die Dichtung, woraus sich der gänzliche Mangel an Charakterzeichnung ergiebt . . . hinsichtlich der Musik müssen wir anerkennen, dass Herr Wagner in Einzelheiten von seinen Verirrungen zurückgekommen ist, die ihn die höchste Wirkung in einer sinnenbetäubenden geräuschvollen Instrumentation suchen liessen. . . . In der Schreibart selbst ist er entweder noch nicht mit sich einig, oder es ist ein Mangel an Erfindung, welcher den Meister gesucht und schwülstig, ja geradezu der Schönheit zuwider erscheinen lässt. Mehr das Ergebniss emsigen Nachdenkens, als feuriger Begeisterung, lässt die Musik grösstentheils kalt und gleichgültig, wenn man auch die häufig angewendete Tonmalerei der Situation angemessen findet.« Der dritte Act kommt am schlimmsten fort: »Elisabeth's Gebet ist viel zu lang« (trotz der Kürzung!) »und Tannhäuser's endlose Scene ist der Situation angemessen, aber peinlich und abspannend, so dass man sich nach dem Ende sehnt. Der Gesang der Pilger, welche schuldbeladen von dannen zogen und entsühnt und beglückt zurückkehren, ist zu gesucht (!?), ausserdem ist es verfehlt, dass sie, obgleich mit anderen Worten, mit denselben klagenden Tönen zurückkehren, die nur ihrer Stimmung bei der Abreise angemessen waren«. Als wenn nicht gerade darin das Bewundernswerthe läge, was die Melodie des Pilgergesanges zu einem Leitmotive so ausserordentlich befähigt, dass sie mit der vollen Inbrunst christlicher Sehnsucht eine ernste Feierlichkeit verbindet, dazu berufen, sich mit ihrer ganzen Pracht, wie ein erhabener Triumphbogen, sowohl über den Schluss der Ouvertüre, wie der ganzen Tondichtung zu wölben! »In der Ouvertüre ist der Pilgergesang vorherrschend, hie und da von einem unheimlichen Geschwirr der Violinen und

Digitized by Google

hohen Saiteninstrumenten unterbrochen, welches sich auf die Scenen im Venusberge bezieht, berührt also nur untergeordnete Elemente (!); übrigens ist sie unverständlich und entbehrt ebenso der eigentlichen Grundfarbe, wie das ganze Sujet«. Diese meisterhafte Beurtheilung der Tannhäuserouvertüre übertrifft an Unklarheit der Auffassung und der Verfasser derselben an hartnäckiger Unfähigkeit zum Verständnisse einem so organisch gegliederten Tonbilde gegenüber Alles, was eine Kritik an Ungerechtigkeit und Gewissenlosigkeit, ein Zuhörer an mangelhaftem Verständniss leisten kann und selbst die berüchtigte Beurtheilung derselben durch einen nicht unbekannten Literaturforscher der Gegenwart im dritten Bande von dessen »Literaturgeschichte seit Lessing's Tod« wird hierdurch verdunkelt. Ein solches Referat ist nur dadurch erklärlich, dass Franz Brendel, als Redacteur des Blattes, den Tannhäuser und Wagner überhaupt noch nicht kannte und sich offenbar in dem Berichterstatter vergriffen hatte. Nun aber stand diese glorreiche »Kritik« inmitten eines der angesehensten musikalischen Organe Deutschland's und verbreitete sich behaglich über zwei Wochennummern derselben.

Im Februar 1846 lernte auch Leipzig die Tannhäuserouvertüre in einem Concerte zum Besten des Orchesterpensionsfonds kennen. Mendelssohn dirigirte sie mit der geringen Sympathie, die er seiner ganzen Natur nach für Wagner's Bestrebungen hatte. Wenn er dieselben, wie behauptet wird, als »abschreckendes Beispiel hinstellen« wollte, so erreichte er diesen Zweck vollkommen. »Interessante Instrumentalcombinationen, insbesondere Geigeneffecte, entschädigen nicht für den Mangel an innerem Gehalt«, lautete bei dieser Gelegenheit das Urtheil eines Musikgelehrten der Neuen Zeitschrift für Musik. »Wohl glaubt man zu Zeiten etwas hinter den Aeusserlichkeiten suchen zu müssen, aber man überzeugt sich bald, dass wenig oder nichts dahinter ist«. Uebrigens begnügte man sich, wie man es einst mit dem Rienzi gethan, das ganze Werk nach einem Fragment zu beurtheilen, d. h. dieses fallen zu lassen und von einer

Digitized by Google

vollständigen Aufführung vollends abzusehen. War ja der Erfolg des Werkes in seiner eigenen Heimath ein so zweifelhafter geblieben, hörte man ja täglich von dem »Treibhausleben«, das der Tannhäuser führe und wie nur eine kleine Schaar Auserwählter befähigt sei, alle die gepriesenen Schönheiten des Werkes aufzufinden und zu geniessen!

Digitized by Google

VIII.

Aufführung der neunten Symphonie.

Dichtung des Lohengrin. Vorbereitungen zur Aufführung der neunten Symphonie und Erfolg derselben. Die jüngere Generation. Eine öde Saison und „Dante's Höllenqualen".

War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,
Die mir das innere Toben stillen;
Das arme Herz mit Freude füllen,
Und mit geheimnissvollem Trieb
Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?
Faust.

Mit bewundernder Hochachtung erfüllt uns die gewaltige Willenskraft des Künstlers, die Festigkeit, mit der er seinem Ideale nachging, wenn er unentwegt und unerschüttert, trotz aller Zurückweisung seiner Werke von Seiten des Publikums und der Kritik, erneutem Schaffen ohne Verzug sich hingab. Der Holländer war gefallen, er hatte sich zum Tannhäuser gewandt; der Tannhäuser blieb unverstanden, er zögerte keinen Augenblick, die erste wiedergewonnene Ruhe des Geistes nach schmerzlicher Täuschung, der Dichtung des Lohengrin zuzuwenden. Die weihevollen Momente, in denen sich in dem inneren Auge des Künstlers die Gestalten der Phantasie des dämmernden Schleiers entledigen, der sie bei der ersten Conception umhüllte, um in diesen

Digitized by Google

inneren Schauen endlich von dem spähenden Blicke festgehalten und gebannt zu werden, sie bilden ein Stück Leben des Genius und vielleicht das kostbarste, doch dringt unser Auge nicht in die heimlichen Tiefen seiner Werkstatt und sie entziehen sich der Darstellung des Biographen. Den Helden der alten Schwanenrittersage sah er aus geheimnissvollem Jenseits über die Fluthen von dem Zaubervogel gezogen, den Stätten der Menschen sich nahen, voll Verlangen, diesen menschlichen Brüdern die Segnungen seiner wunderbaren Natur zu spenden. Aber nur das vollste Vertrauen und der zweifelloseste Glaube an seine Wahrhaftigkeit und Grösse kann dieser Segnungen theilhaft werden lassen, der Zweifel an seiner Sendung verscheucht den Helden und »wieder durch der Fluthen Bahn schwamm daher sein Freund, der Schwan und führte auf dem Schifflein fern, man wusste nicht wohin, den Herrn«, sang das alte Lied des Ritters von Eschenbach. Sein eigenes Geschick, das des Künstlers, erkannte er in dem des Schwanenritters; wie jener, musste er beklagen, dass er von denen zurückgestossen ward, die zu beglücken er ausgezogen war und sein Verhältniss zu seinem Helden war während der Lohengrindichtung dasselbe, wie einst in Paris, als er in dem fliegenden Holländer seine eigene Heimathssehnsucht ausströmen liess.

Für den Winter, in welchem die Lohengrindichtung entstand, war sein Hauptunternehmen die Vorbereitung einer Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie, die im Frühjahr 1846 im Saale des alten Opernhauses im Palmsonntagsconcert zu Stande gebracht werden sollte. In diesem alljährlich wiederkehrenden Concert ward alter Sitte gemäss ein Oratorium und eine Symphonie aufgeführt, in deren Leitung die beiden Kapellmeister wechselten. Das letzte Mal hatte Wagner Haydn's Schöpfung, Reissiger Beethoven's C-moll Symphonie vorgeführt, ihm fiel also diesmal das Oratorium, Wagner die Symphonie zu. Eine grosse Sehnsucht erfasste den Meister zur neunten Symphonie. Dass diese in Dresden noch fast unbekannt war, konnte ihn in dem Wunsche ihrer Aufführung nur bestärken: seine Erfahrungen

Digitized by Google

hatten ihn gelehrt, dass Beethoven's letzte Werke in der sächsischen Residenz überhaupt noch geringe Pflege und Würdigung genossen. Von ausgezeichneten Virtuosen der Dresdener Kapelle, den weltberühmten Lipinski an der Spitze, hatte er die letzten Quartette Beethoven's mit solcher Undeutlichkeit vortragen hören, dass Reissiger sich für berechtigt halten konnte, sie für reinen Unsinn zu erklären. Auch die neunte Symphonie war bereits vor längerer Zeit in einem Armenconcerte von seinem Collegen aufgeführt worden, aber mit aufrichtiger Zustimmung ihres Dirigenten vollkommen durchgefallen. So trieb es ihn, sich des verkannten Werkes nach Kräften anzunehmen, und ihm ein Denkmal durch eine Aufführung zu setzen, zu der er weder Sorgfalt noch Zeit sparen wollte.

Indess erfuhr er bald, dass auch dieses Unternehmen nicht vor Ueberwindung zahlreicher Hindernisse durchzuführen war. Das Palmsonntagsconcert hatte den materiellen Zweck der Mehrung des Pensionsfonds für die Glieder der königlichen Kapelle. Die Scheu vor dem in Dresden noch wie verrufenen Werke, der unerwartete Entschluss Wagner's zu seiner Wahl erschreckte die mit der Conservirung und Förderung dieses Fonds betrauten Orchestervorsteher dermassen, dass sie sich in einer besonderen Audienz an Herrn von Lüttichau wandten, mit der Bitte, er möchte kraft seiner höchsten Autorität den allzukühnen Kapellmeister von dem verwegenen Experimente zurückhalten, mit dem er die Einnahme des ganzen Concerts in Gefahr bringen werde. Es bedurfte des ganzen Feuers und aller erdenklichen Beredsamkeit Wagner's, um nur die aus dieser Beschwerdeführung hervorgegangenen Bedenken seines Chefs zu überwinden. Mit den Orchestervorstehern blieb ihm nichts übrig, als sich vorläufig gänzlich zu überwerfen; doch konnte er hierdurch nicht hindern, dass sie die ganze Stadt mit Wehklagen über seinen Leichtsinn erfüllten. Aber er nahm sich vor, sie in ihrer Sorge zu beschämen und den bedrohten Kassenerfolg in erwünschter Weise zu sichern. Die Aufführung ward ihm in jeder Hinsicht zur Ehrensache, zu deren Gelingen er all

Digitized by Google

seine Kräfte anspannte, als handelte es sich um sein eigenes Werk.

Um die Geldauslage für Anschaffung der Orchesterstimmen zu vermeiden, gegen welche das Comité Bedenken trug, lieh er sie von der Leipziger Concertgesellschaft. Wie aber ward ihm, als er seit der Jugendzeit, in welcher er seine Nächte über der Abschrift dieser Partitur durchwacht hatte, jetzt zum ersten Male wieder ihre Seiten vor sich aufgeschlagen sah, um sie nun sorgfältig zu studiren. Auch die letzte Klangerinnerung jener Pariser Conservatoireaufführung ward bei ihrem Anblick geheimnissvoll wieder in ihm lebendig. Seitdem hatte er Manches erlebt, was ihn in seinem Inneren unausgesprochen zu einer ernsten Sammlung, zu einer fast verzweiflungsvollen Frage an sein Schicksal und seine Bestimmung trieb. Was er sich nicht auszusprechen wagte, war die Erkenntniss der vollständigen Bodenlosigkeit seiner künstlerischen und bürgerlichen Existenz in einer Lebens- und Berufsrichtung, in welcher er sich als Fremdling und durchaus aussichtslos ersehen musste. Diese Verzweiflung, über die er selbst seine Freunde zu täuschen suchte, um nicht wechselsweise von ihnen entmuthigt zu werden, schlug nun dieser Symphonie gegenüber in helle Begeisterung aus. »Es ist nicht möglich,« ruft er selbst, »dass je das Werk eines Meisters mit solch verzückender Gewalt das Herz des Schülers einnahm, wie das meinige vom ersten Satze dieser Symphonie erfasst wurde!« Wer ihn vor der aufgeschlagenen Partitur, als er sie durchging, um die Mittel zu ihrer Ausführung zu überlegen, überrascht und sein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob dies das Benehmen eines königlich sächsischen Kapellmeisters sei? Glücklicherweise blieb er bei solchen Gelegenheiten von Besuchen der Orchestervorsteher und ihres würdevollen ersten Kapellmeisters, sowie sonstiger, »in classischer Musik bewanderter« Herren verschont.

Nach aussen hin war er auf alle Weise bemüht, auch demjenigen Theil der Zuhörer, welcher dem Werke bei erster

Digitized by Google

Anhörung fremd gegenüber trat, zu besserem Verständniss und zu gründlicherer Würdigung desselben zu verhelfen. Zum Gesang der Chöre mussten Textbücher gedruckt werden, er sah hierin einen schicklichen Anlass, in Form des später so allgemein bekannt gewordenen Programmes zur neunten Symphonie, eine Anleitung zu gemüthlichem Verständnisse wenigstens nach Seiten ihrer künstlerischen Anordnung zu geben, wozu ihm für die Bezeichnung der Hauptstimmungen Stellen des Goethe'schen Faust vortreffliche Dienste leisteten. Ausserdem benutzte er den Dresdener Tagesanzeiger in umsichtig gewählten Zwischenräumen durch allerhand kurzbündige und enthusiastische Ergüsse in anonymer Weise zur anregenden Hinweisung auf das Werk. Dies war um so dankenswerther, als schon vor der Aufführung verschiedene Blätter sich bemühten, eine ungünstige Stimmung dagegen zu verbreiten. Was den künstlerischen Theil der Aufführung betraf, so hatte er einer ausdrucksvollen Wiedergabe durch das, durch einige Militärchöre verstärkte Orchester des Hoftheaters, von Hause aus dadurch vorgearbeitet, dass er Alles, was zur Deutlichkeit der Vortragsnüancen ihm nöthig dünkte, unmittelbar in die Orchesterstimmen mit aufzeichnete. Während der Proben, die er sämmtlich auswendig leitete, da er die Partitur Note für Note im Kopfe hatte, liess er es sich noch mehr angelegen sein, dass nichts anscheinend Schwerverständliches so zum Vortrag kam, ohne in bestimmender Weise das Gefühl zu erfassen. Eine grosse Aufmerksamkeit widmete er der recitativartigen Stelle der Violoncelle und Contrabässe im Beginn des letzten Satzes, denn bei der Vorzüglichkeit, namentlich der Contrabassisten der Kapelle konnte er sich dazu bestimmt fühlen, auf die äusserste Vollendung hierbei auszugehen. In zwölf Specialproben, welche er ausschliesslich mit den betreffenden Instrumenten hielt, gelang es ihm, einen fast ganz wie frei sich ausnehmenden Vortrag derselben zu erreichen. Auch die Chöre hatten grosse Schwierigkeiten zu überwinden. Hier gab es Anforderungen, welche nur durch eine grosse und enthusiasmirte Menge von Sängern erfüllt werden konnte. Zunächst galt

Digitized by Google

es daher, sich eines vorzüglich starken Chores zu versichern. Ausser der gewöhnlichen Verstärkung des Theatersängerchors durch die »etwas weichliche« Dreissig'sche Singakademie zog er mit Beseitigung mancher hinderlichen Umstände den Sängerchor der Kreuzschule mit seinen tüchtigen Knabenstimmen, sowie den für kirchlichen Gesang ebenfalls gut geübten Chor des Dresdener Seminariums herbei. Diese, zu zahlreichen Uebungen oft vereinigten dreihundert Sänger wusste er auf die ihm besonders eigenthümliche Weise in wahre Ekstase zu versetzen. Es gelang ihm z. B. den Bassisten zu beweisen, dass die berühmte Stelle: »Seid umschlungen Millionen« und namentlich das: »Brüder überm Sternenzelt muss ein guter Vater wohnen« auf gewöhnliche Weise gar nicht zu singen sei, sondern nur in höchster Entzückung gleichsam ausgerufen werden könne. Nicht immer fand er sofortige Willigkeit; als er an der ersteren Stelle, im Andante maestoso (3/2) des letzten Satzes, von dem gesammten stark besetzten Männerchor verlangte, es solle bei dem Melodiesprung in die Sexte u. s. w. durch ein kräftiges Portament auf die obere Note losgegangen werden, zeigte sich von allen Seiten sprachloses Erstaunen, dann Weigerungen: »das sei unmöglich, ein solches Verlangen könne nicht gestellt werden«, aber Wagner liess sich in solchem Falle nicht irre machen, sondern bestand auf seiner Forderung. Bei den ersten Versuchen kamen allerdings sonderbare Klänge zum Vorschein, einige der Sänger glaubten sich zu absichtlich recht schlechter Ausführung des Portaments verpflichtet, um den Dirigenten von der Unmöglichkeit zu überzeugen, bei fortgesetzten Versuchen aber wurde es besser und besser und trug schliesslich mit zu der grossen Wirkung der gesammten Aufführung bei. Freilich ging Wagner in Fällen dieser Art mit solcher Begeisterung voran, dass er Alles in einen ungewohnten Zustand versetzte und liess nicht eher ab, bis er sich selbst, den man zuvor durch alle Stimmen hindurch gehört hatte, nun nicht mehr vernahm, sondern wie in dem warmen Tonmeere sich ertränkt fühlte. Grosse Freude machte es ihm auch, das Recitativ des

Digitized by Google

Baritonisten »O Freunde, nicht diese Töne« trotz seiner seltsamen Schwierigkeiten durch Mitterwurzer auf dem ihnen bereits innig bekannt gewordenen Wege der gegenseitigen Mittheilung zu hinreissendem Ausdruck zu bringen.

Er trug aber auch Sorge, durch einen gänzlichen Umbau des Locals sich eine gute Klangwirkung des jetzt nach einem ganz neuen System von ihm aufgestellten Orchesters zu versichern. Die Kosten hierzu waren nur unter besonderen Schwierigkeiten zu erwirken, doch liess er nicht ab, und erreichte durch eine vollständig neue Construction des Podiums, dass das Orchester ganz nach der Mitte zu concentrirt werden konnte, während es der zahlreiche Sängerchor, ringsum terassenförmig aufsteigend, amphitheatralisch auf stark erhöhten Sitzen umgab. Diese Aenderung war für die mächtige Wirkung der Chöre von ausserordentlichem Vortheil, während es in den rein symphonischen Sätzen dem fein gegliederten Orchester grosse Präcision und Energie verlieh. Schon zur Generalprobe war der Saal überfüllt, und Wagner wurden die herzlichsten Versicherungen der Freude über das Gelingen des grossen Unternehmens zu Theil. Niels Gade, welcher von Leipzig aus, wo er damals neben Mendelssohn die Gewandhausconcerte dirigirte, zu dieser Aufführung nach Dresden gekommen war, versicherte ihn, er hätte gern zweimal den Eintrittspreis bezahlt, um das Recitativ der Bässe noch einmal zu hören. Auch unter Nichtmusikern war der Erfolg über alle Erwartung gross und Wagner erhielt dadurch die erste Genugthuung für sein Bestreben, durch sein Programm dem Werke auch eine Wirkung auf weitere Kreise zu sichern. So näherte sich ihm bei dieser Gelegenheit z. B. der Philologe Dr. Köchly, um ihm zu bekennen, dass er jetzt zum ersten Male einem symphonischen Werke vom Anfang bis zu Ende mit verständnissvoller Theilnahme habe folgen können.

Die Aufführung selbst ging am Palmsonntag 1846 im alten »grossen Opernhause« unter allgemeinstem und ungetheiltestem Interesse der gesammten musikalischen Bevölkerung Dresdens vor sich, so dass auch die, für bedroht

Digitized by Google

gehaltene Einnahme die Summe von 2000 Thalern weit überschritt, hinter welcher selbst die höchste bisherige noch um einige hundert Thaler zurückgeblieben waren. Sie begann mit Beethoven's »Christus am Oelberge« unter der Leitung Reissiger's, ihr folgte die allerseits mit Spannung erwartete Symphonie. Auch nach der Aufführung kamen Wagner von allen Seiten erfreuliche Zeugnisse für ihre ausserordentliche Wirkung zu. Am Tage darauf hatte er die Befriedigung, den tüchtigen Musikdirector A. F. Anacker aus Freiberg im sächsischen Erzgebirge, der sich durch seine dortigen stehenden Abonnementsconcerte einen Namen von so gutem Klange geschaffen, bei sich zu empfangen. Dieser meldete ihm reuig, dass er bisher einer seiner Antagonisten gewesen, seit dieser Aufführung aber sich zu Wagner's unbedingtesten Freunden zähle. Freilich waren nicht alle Gegner so leicht zu bekehren, besonders nicht die federführenden. Während die Deutsche Allgemeine Zeitung auch dieses Concertes und des geglückten Wagnisses wohlwollend gedachte, suchte z. B. Schladebach, als einer aus der Reihe der Unversöhnlichen, in einem hämischen Artikel der Abendzeitung, wenn er gleich nicht leugnen konnte, dass die Wiedergabe eine in allen Schattirungen vollendete, der Eindruck auf das Publikum der günstigste gewesen sei, mit einem Seitenhieb auf gewisse »marktschreierische« Anpreisungen des Dresdener Tagesanzeigers Wagner's Verdienste zu schmälern und fügt auch in seinem Berichte für die Neue Zeitschrift für Musik »der grössten Annerkennung für das Einstudiren der Symphonie« wenigstens den dem Dirigenten ertheilten guten Rath bei, sich bei den Aufführungen grösserer äusserer Ruhe zu befleissigen und das »störende Markiren des Tactes mit dem Fusse« zu lassen. Dergleichen kleinliche Anfechtungen konnten den Componisten freilich nicht hindern, dass er sich des Werthes seiner That froh bewusst war und in ihm sich das wohlthuende Gefühl der Kraft und Fähigkeit bestärkte, was er ernstlich wollte, mit glücklichem Gelingen durchzuführen.

Nicht allein den Dank der gegenwärtigen Generation

Digitized by Google

aber hatte er sich durch eine solche Aufführung erworben; auch für das eben heranwachsende Geschlecht war sie von Bedeutung, wie ja auch die Vorführungen seiner eigenen Werke und der Meisterwerke Gluck's so manchen Keim gelegt hatten, der einst zu kräftiger Blüthe gelangen sollte. Zu den Theilnehmern an dem Concerte gehörte unter Andern der spätere Concertmeister Alexander Ritter; von bedeutsamem Einfluss aber war dasselbe auch auf einen jungen Musiker, damals Schüler Friedrich Wieck's und H. Litolf's, den sechzehnjährigen Hans von Bülow. Als letzterer bald nach Aufführung der neunten Symphonie mit seinem Vater, — dem bekannten Schriftsteller, Uebersetzer Manzoni's, Herausgeber der Werke von Schröder, Novalis und Kleist und Freunde Ludwig Tieck's, — Eduard von Bülow, Dresden verliess, um nach Stuttgart überzusiedeln, schätzte er sich glücklich, noch vorher die persönliche Bekanntschaft Richard Wagner's zu machen, der das junge hervorragende Talent in freundschaftlichster Weise ermunterte. Auf seine Bitte schrieb der Meister ihm die Worte in sein Stammbuch: »Glimmt für die Kunst in Ihnen eine reine Gluth, so wird die schöne Flamme Ihnen sicher einst entbrennen. Das Wissen aber ist es, was diese Gluth zur reinen Flamme nährt und läutert«. Ein anderer künftiger Freund des Meisters kam um dieselbe Zeit nach Dresden, da Bülow es verliess. Es war der damals zehnjährige Ludwig Schnorr von Carolsfeld, dessen Vater, der berühmte Maler, soeben als Director der Dresdener Kunstakademie in die sächsische Residenz berufen war. Jahre sollten vergehen, ehe die erste persönliche Berührung dieses Knaben mit dem ihm später so innig befreundeten Tondichter erfolgte, doch mochte sein früher Aufenthalt in dem derzeitigen Domicil Richard Wagner's gewiss auch auf ihn nicht ohne Wirkung gewesen sein.

Ein künstlerisches Ereigniss, wie diese Aufführung, war freilich für den Dresdener Kapellmeister zugleich der eigentliche Höhepunkt der Saison. Am 25. Januar hatte die letzte Vorstellung des Tannhäuser stattgefunden, seitdem war das Repertoire nach allen Seiten hin gelähmt durch das Fehlen

Digitized by Google

der Hauptsängerinnen. Johanna Wagner war schon Anfang Februar von der Verwaltung des Hoftheaters nach Paris geschickt worden, um sich dort bei Garcia durch weitere Betreibung ihrer Gesangsstudien auszubilden, in ihrer Abwesenheit war z. B. eine Wiederaufnahme des Tannhäuser unmöglich. Die Schröder-Devrient war zuletzt noch als Armide und Alceste aufgetreten, um Ende März als Fidelio nach Ablauf ihres letzten zweijährigen Contractes aufs Neue von Dresden Abschied zu nehmen. Auch Tichatschek war beurlaubt und die Vorstellungen des Hoftheaters schleppten sich mühsam dahin und brachten Donizetti in jederlei Gestalt, vom Liebestrank bis zur Lucrezia Borgia, von der Regimentstochter bis zur Lucia. Ueber solche öde Perioden, die gleichwohl die gleiche unausgesetzte Thätigkeit der Kapelle und ihrer Leiter beanspruchten, sagt Wagner einmal: »Ich glaube, dass der Missbrauch, der an einem Operntheater mit künstlerischen Kräften getrieben wird, mit gar nichts Aehnlichem verglichen werden kann; und zu den allerschmerzlichsten Erinnerungen meines Lebens gehören die Erfahrungen, die ich selbst hiervon an mir und namentlich an den Musikern des Orchesters, unter solchen Umständen machte. Man erwäge, dass das Personal eines vorzüglichen Orchesters zu einem nicht geringen Theile aus den einzig wirklich musikalisch Gebildeten eines Operntheaters besteht; man bedenke, was dies wiederum bei deutschen Musikern heisst, denen die Blüthe aller musikalischen Kunst, in den Werken eben unserer deutschen grossen Meister, innig vertraut und erschlossen ist, und dass nun gerade diese es sind, welche zu den niedrigsten Kunsthandwerksverrichtungen, zu hundertfältig wiederholten Proben der musikalisch inhaltlosesten Opern verwendet werden. Ich für mein Theil gestehe, dass in solcher gezwungenen Wirksamkeit zu seiner Zeit, selbstleidend und mitleidend, oft der Höllenqualen des Dante spotten lernte.«

Digitized by Google

IX.

Gluck's Iphigenie in Aulis.

Composition des Lohengrin entworfen. Begegnung mit Spohr. Beabsichtigte Dedication des Tannhäuser an den König von Preussen. Erfolge der Oper in Dresden. Gluck's Iphigenie: Bearbeitung, Anfechtungen und erfolgreiche Aufführung. Dritter Act des Lohengrin beendet. Chordirector Fischer und Freunde Wagner's. Abschied der Schröder-Devrient.

In Grossgraupen (zwischen der königlichen Sommerresidenz Pillnitz und Pirna) verbrachte Richard Wagner den Sommer 1846 und entwarf hier auch schon flüchtig die Composition zu der nunmehr vollendeten Dichtung des Lohengrin. Vielleicht traf ihn hier die Nachricht und entlockte ihm dann wohl ein Lächeln, dass soeben den Schluss der Theatersaison zu Darmstadt in Mangold's »Tannhäuser« ein »Erzeugniss ächt deutscher Kunst in jeder Beziehung« (wie die Didaskalia versicherte) gekrönt und ungetheilten Beifall gefunden habe. Was Richard Wagner missglückt war, sollte dies nicht Armand Mangold gelingen können? — Ein Besuch in Leipzig führte ihn zur ersten persönlichen Bekanntschaft mit dem greisen Spohr, der ihm bis dahin nur durch jenen

Digitized by Google

Brief näher getreten war, den er nach der Casseler Holländeraufführung an ihn gerichtet hatte. Er freute sich dieser Begegnung mit dem würdigen Manne, dem er noch nach Jahren aus vollem Herzen die Worte nachruft: »Er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Halt seines Lebens war Glaube an die Kunst und seine tiefste Erquickung spross aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit: was ihm durchaus unverständlich blieb, liess er, als ihm fremd, abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen. Dies war seine oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit; was ihm verständlich wurde (und ein tiefes, feines Gefühl für jede Schönheit war dem Schöpfer der Jessonda wohl zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch in hohem Alter ihn an das neue Kunststreben knüpfte: es konnte ihm fremd werden, nie aber feind.« Diese edle Gesinnung machte ihn Wagner theuer, so dass er an demselben Orte auch diese seine erste persönliche Begegnung mit ihm zu seinen beglückenden Erinnerungen zählt.

Es bedurfte solcher Begegnungen, um den jungen Künstler im Weiterschreiten auf seiner dornigen Bahn zu ermuthigen. Gerade an sein letztes Werk hatten sich, so sehr er sich bewusst war, dass er damit einen noch unbetretenen Pfad eingeschlagen habe, doch während der Arbeit nie ganz zu unterdrückende Hoffnungen in ihm geregt, seine machtvolle Sprache werde trotz der ungewohnten Form sich den Zugang zu den Herzen der Hörer bahnen. Dass dies nun dennoch nicht geschehen war, dass vielmehr die gesammte Kritik sich fester als je in den Harnisch geworfen, entschiedener als vorauszusehen war, dagegen erklärt hatte, war ihm eben im Sinne dieser Hoffnungen eine schneidende Enttäuschung gewesen, er hatte in ihnen eine Verblendung über seine Stellung zum Publikum erkennen müssen, deren Wahrnehmung ihn schmerzlich betroffen machte. In der ihm hiermit zugleich hell entgegentretenden Unmöglichkeit, dem Tannhäuser nach

Digitized by Google

so heftigen Anfechtungen in seiner Heimath einen populären Erfolg, ja nur eine Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, die schon dem Holländer versagt geblieben war, und die er für den Rienzi kaum noch beanspruchen zu sollen glaubte, lag aber zugleich noch nach ganz anderer Seite hin eine missliche Aussicht: die auf den Verfall seiner äusseren Lage, wenn ihm, dem unermüdlich Schaffenden, der Ertrag seiner Arbeiten dauernd versagt blieb. Wie sollte er sich vor diesem schützen? Er gerieth, um einen möglichst wirksamen Schritt für das Fortkommen seines Werkes zu thun, auf den Gedanken, es einem fürstlichen Haupte zu dediciren. Er dachte dabei an den König »voll Geist und unruhiger Schaffenslust, voll irrlichtelirender Begeisterung für Kunst und Wissenschaft,« wie ihn Strodtmann charakterisirt, »der schon als Kronprinz die Erwartung erregt hatte, dass sich an seinen Namen eine neue Aera knüpfen werde, der sich aber bald völlig unfähig erweisen sollte, das Pfingsträthsel der Zeit zu lösen«, an Friedrich Wilhelm IV. von Preussen. Der Intendant der königlich preussischen Schauspiele, Herr von Küstner, hatte die Partitur mit dem kritischen Bedeuten abgewiesen, die Oper sei für eine Aufführung in Berlin »zu episch«*) gehalten. Nun wandte sich Wagner an den Generalintendanten der königlich preussischen Hofmusik, um durch seine Vermittelung die Erlaubniss zur Widmung des Tannhäuser an den König zu erhalten. Nicht ohne Spannung erwartete er die Antwort, von deren Ausfall soviel für seine äusseren Verhältnisse abhing. Bekannt ist der sonderbare Rath, der dem Tondichter von dieser Seite her auf sein Nachsuchen zu Theil wurde: Da der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, möchte er das Bekanntwerden Seiner Majestät

*) Dresdener Recensenten hatten sie für zu dramatisch, ein Kritiker der Lpz. Ill. Zeitung für »zu lyrisch« erklärt. Wagner gegenüber hat sich auch die grösste Meinungsverschiedenheit deutscher Kritiker im Einzelnen, stets zu abwehrendem Ergebniss geeinigt.

Digitized by Google

mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, dass er Einiges daraus für Militärmusik arrangirte, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. Ein Bescheid, der das Eine wenigstens mit grösster Deutlichkeit zeigte, wie die Beamten des Königs, der die antike Tragödie neu zu beleben versuchte, der Tieck und Rückert, Cornelius und Schelling, Mendelssohn und Küstner zur Hebung der Künste und zur Verherrlichung seiner Residenz nach Berlin berufen hatte, das Verhältniss einer solchen Dedication ansahen und auf wessen Seite dabei die Ehre sei. Der ritterliche Tannhäusermarsch, der nach Ludwig Eckardt's begeisterten Worten »mit kräftigen Klängen der Thatlust den Einzug des jungen Geschlechtes in die Sängerhalle der Zukunft« begleiten sollte, der Heilruf edler Gäste auf den kunstfreundlichen Thüringer Fürsten, er sollte nun wie zum Hohne die militärischen Exercitien auf dem Potsdamer Paradeplatz accompagniren! »Tiefer konnte ich wohl nicht gedemüthigt und bestimmter zur Erkenntniss meiner Stellung gebracht werden!« ruft Wagner selbst gelegentlich der Erzählung dieses Ansinnens. Freilich wäre es mit seltsamen Dingen zugegangen, wenn der Tannhäuser schon damals in der preussischen Residenz Zutritt erhalten hätte, wo er doch erst um ein Jahrzehnt seinen vielangefochtenen Einzug hielt, nachdem bereits fast sämmtliche Stadttheater Deutschlands, und auch die Hoftheater in Weimar, Coburg, Carlsruhe, Hannover und München ihm ihre Bühnen eröffnet hatten. Dann freilich auf besonderen Befehl des Königs, der aber immerhin auch noch länger auf sich hätte warten lassen, wenn ihn nicht endlich die Verwendung abermals eines kunstfreundlichen Thüringer Herrschers hervorgerufen hätte.

Als Wagner mittlerweile nach Dresden zurückgekehrt war, hatte er die zerstreuten Kräfte der Hofbühne wieder versammelt gefunden. Tichatschek's Urlaubsreise war abgelaufen, Johanna Wagner von Paris zurückgekehrt, die Schröder-Devrient freilich noch in kein neues Verhältniss zu Dresden getreten. Diese Constellation war nun zwar für Reissiger

Digitized by Google

nicht ungünstig, um das Publikum mit einer neuen Oper seiner Muse zu bedenken und der »Schiffbruch der Medusa« erfreute sich einer glücklichen Aufnahme; mit einer für dessen weiteres Gedeihen so nöthigen Wiederbelebung des Tannhäuser aber, der nun bald sieben Monate geruht hatte, sah es schlimmer aus. In der tüchtigen Frau Kriete, die als Adriano im Rienzi schon einmal mit willigem Eifer die Lücke ausgefüllt hatte, welche das für Dresden so empfindliche Entbehren seiner grossen Sängerin in der Oper stets hervorbrachte, fand sich wenigstens insoweit ein Ersatz, als das Werk dadurch wieder ausführbar wurde. Die Dresdener Kritik wusste dieser Willigkeit wenig Dank. »Mad. Kriete hat sich beigehen lassen, in Abwesenheit der Mad. Schröder-Devrient die Partie der Venus zu übernehmen. Mad. Kriete als Venus! Das heisst wahrlich der Phantasie, der Tannhäusersage und dem Texte der Oper zu viel Gewalt anthun!« rief die Abendzeitung aus. Anders war der Stellvertreterin der Componist gesinnt, der gerade für diese Rolle die hochbewunderte Sängerin am wenigsten vermisste. Auch bei den somit erneuten Aufführungen des Tannhäuser war es vorzüglich der zweite Act, der sich des Beifalls erfreute. Da er indess auch dramatisch den Mittelpunkt der Entwickelung des Ganzen bildet, so war der Eindruck hiervon auf Wagner nicht ungünstig. Wenn er sah, wie jeder einzelne der Gesänge des Wettkampfes mit lebhaftem Applaus aufgenommen wurde, wie dieser sich bei den letzten Gesängen und dem schliesslichen Ausbruche des Entsetzens der Versammelten auf das Ungewöhnlichste steigerte, so gewann er die tröstliche Ueberzeugung, dass dem Publikum nicht alle Naivetät und Unbefangenheit der Auffassung abhanden gekommen sei, auf die er einzig als Bundesgenossin für die Verwirklichung seiner edelsten künstlerischen Absichten rechnen konnte. Je mehr er mit immer bestimmterem künstlerischem Bewusstsein producirte, je mehr verlangte es ihn, »ganze Menschen zu machen«, wie er sich in einem Briefe aus dieser Zeit ausdrückt: »ich will Knochen, Blut und Fleisch geben, ich will den Menschen gehen, frei und wahrhaftig sich bewegen lassen, — und nun wundere ich

Digitized by Google

mich oft, wenn sich Viele nur noch an das Fleisch halten, die Weiche oder Härte desselben untersuchen.« Gegenüber einer Kritik, welche sich in diesem Sinne ausschliesslich mit der Musik beschäftigte, das dramatische Knochengerüste aber ignorirte, im günstigsten Falle, statt das lebendige Drama auf sich wirken zu lassen, »Musik« und »Text« einzeln abschlachtete oder über die Frage debattirte, ob es nützlich oder schädlich sei, wenn der Autor beider in einer Person sich vereinigt finde, musste er sich mit seinen Bestrebungen als vollkommen aussichtslos erkennen, der unbefangene Beifall des Publikums aber, das sich an entscheidendster Stelle einem grossen Eindrucke hingab, ohne zu reflectiren, ob er mehr dem Dichter oder dem Musiker zuzuschreiben sei, war ihm eine erfreuliche, ermuthigende Wahrnehmung.

Die erste Aufführung des Tannhäuser in dieser neuen provisorischen Besetzung hatte am Freitag den 4. September 1846 stattgefunden, schnell war ihr am Sonntag eine Wiederholung auf dem Fusse gefolgt, beide von einem Erfolg begleitet, der eine entschiedene Freude des Publikums über die Wiederaufnahme des Werkes erkennen liess und in dem Dichtercomponisten die dargelegten Eindrücke hervorbrachte. In dieser Stimmung, die ihn seinen Berliner Erfahrungen gegenüber nicht völlig verzagen liess, begann er noch im Laufe derselben Woche die Arbeit am Lohengrin, dessen Composition er nach dem in Grossgraupen gemachten Entwurfe auszuführen begann. Er machte den Anfang dieser Ausführung mit dem dritten Acte, der im Originalpartiturentwurfe das Datum des 9. September 1846 an der Spitze trägt. Ob vielleicht auch hier, wie bei der Abfassung des Holländers die Ballade der Senta, die Gralerzählung als die epische Enthüllung des Angelpunktes der ganzen tragischen Handlung eine besondere Anziehungskraft für ihn hatte, vermögen wir nicht anzugeben. Mit zahlreichen Unterbrechungen setzte er die Arbeit fort, erst im März des folgenden Jahres konnte er sie beenden: der vorzüglichsten dieser Unterbrechungen aber müssen auch wir unsere besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Haben wir schon bisher eine Reihe der verdienstvollsten Thaten Wagner's in seiner Dresdener

Digitized by Google

Kapellmeisterthätigkeit berichten können, so ist unter denselben nicht die geringste die Einführung der Gluck'schen Iphigenie in Aulis in das Repertoire des Hoftheaters. Der gewissenhaften Vorführung dieser Oper, ihrer Bearbeitung in textlicher und musikalischer Rücksicht widmete er einen so hingebenden Eifer, dass er selbst die Arbeit an seinen eigenen Werken dahinter zurücktreten liess. Die Kräfte, welche der Aufführung der Oper zu Gebote standen, waren die hinreichendsten, ja vorzüglichsten, seit am 1. October die Schröder-Devrient auch einen neuen Contract (ihren letzten) mit Dresden abgeschlossen hatte.*) Für einen so schönen und in seinem Gelingen so gesicherten Zweck widmete sich Wagner daher mit vollem Feuer zunächst der vollständigen Durchsicht der Musik und des Textes. Für die Erstere bot sich ihm nur die Berliner Partitur dar, nach welcher Spontini einst die Oper für den preussischen Kronprinzen, jetzt regierenden König und Schirmherrn der Künste aufgeführt hatte. Bald ersah er aber, dass er Gefahr laufe, durch einzelne Spontini'sche Arrangements über die ursprünglichen Intentionen Gluck's getäuscht zu werden und zögerte nicht, um sicher zu gehen, sich die alte Pariser Ausgabe des auf der Bühne so seltenen Werkes kommen zu lassen und es hiernach genau zu studiren und zugleich mit weisem Masshalten und in genauem Anschlusse an die Intentionen des Meisters die Instrumentation zu verstärken, wo es das Bedürfniss des derzeitigen Fortschrittes in der Benutzung der orchestralen Mittel gebot. Für die Qualität des deutschen Textes dagegen, wie er ihn in der Berliner Partitur vorfand, konnte ihm leider keine Pariser Originalausgabe helfen. Sie veranlasste ihn noch nach Jahren zu dem Ausrufe: »Wer eine Berliner Partitur von einer Gluck'schen

*) Zwar verübt ihr Biograph Wolzogen einen freiherrlichen Gewaltstreich, wenn er in seinem sonst so interessanten Buche, sogar im Widerspruche zu richtigen vorgefundenen Angaben, unter somit hinfälligen moralischen Betrachtungen über den Ehrgeiz der Künstlerin, behauptet, sie habe bei dieser Aufführung trotz vorgerückter Jahre die Iphigenie gesungen, doch war sie als Klytämnestra um so mehr an ihrem Platze.

Digitized by Google

Oper gesehen und sich von der Beschaffenheit der deutschen Textunterlagen überzeugt hat, mit welchem diese Werke dem Publikum vorgeführt wurden, der kann einen Begriff von dem Charakter der Berliner Kunstästhetik erhalten, die aus Gluck's Opern in diesen alle richtige Declamation über den Haufen werfenden Uebersetzungen sich dennoch einen Massstab für dramatische Declamation bildete!« Es musste daher auch nach dieser Seite hin für Abhülfe der Mängel gesorgt werden. Der ganze textliche Theil wurde einer sorgfältigen Revision unterworfen und der Musik entsprechend umgedichtet. Eine besondere Schwierigkeit trat ihm endlich noch in der Schlussscene entgegen. Gerade wie gleichzeitig im Tannhäuser der Mangel sich ihm immer fühlbarer aufdrängte, dass der dritte Act die beiden um die Seele des Sängers ringenden Elemente zum Schluss nicht noch einmal sichtbar vorführte, so genügte ihm die blosse Verkündigung des Priesters der Göttin zur Rettung Iphigenien's vom Opferaltar in keiner Weise. Die antike Dichtung hatte diesen wunderbaren Vorgang in Uebereinstimmung mit dem Gebrauch des griechischen Dramas nur erzählen lassen. Schiller vollends, dem in seiner Bearbeitung desselben der erkältende und ungenügende epische Bericht nach spannendster und bedeutsamster Handlung missfiel, hatte das Stück geschlossen, wo das psychologische Interesse erschöpft, der Kampf in der Seele der Heldin ausgekämpft war, indem er die Euripideische Erzählung von ihrer Rettung ganz wegliess. Gluck's Textdichter, der die Schwierigkeit einer solchen Erzählung nicht minder empfand, verpflanzte die Opferhandlung auf die Scene, liess sich aber gleichwohl an der blossen Verkündigung des Kalchas über die Sinnesänderung der Göttin genügen, wo Richard Wagner's dichterisches Gefühl gebieterisch forderte, dass ihr göttlicher Rathschluss von ihren eigenen Lippen verkündet werde und die Lösung des Confliktes vor den Augen und Ohren des Hörers vor sich gehe. Aber auch in sachlicher Beziehung erregte dieser Rathschluss an sich für eine unmittelbare, nicht durch kritisch kunsthistorische Reflexion vermittelte Wirkung Bedenken und drohte den Eindruck des ganzen Werkes auf ein modernes Publikum völlig zu vereiteln,

Digitized by Google

wie ja übrigens sogar bei der ersten Pariser Aufführung der Oper gerade der Schluss kalt gelassen hatte. Unmöglich konnte hier dem »Chantez! dansez!« als der alten Opernforderung eine solche Bedeutung eingeräumt werden, dass die Vereinigung der Liebenden, Iphigenien's und Achill's, unter Sang und Tanz den Ausgang so tiefgehender leidenschaftlicher Vorgänge bildete, wie sie das vorausgehende Drama darbot. Zu dem hatte ja Gluck selbst vier Jahre später eine »Iphigenie in Tauris« geschrieben und Goethe's Dichtung war dem Publikum deutscher Theater in Fleisch und Blut übergegangen. Somit war die Entrückung der Atreustochter in das ferne Land, in welchem sie dereinst die Verbrechen ihres Stammes sühnen sollte, und mit ihr eine feierlich schöne Schlusswendung des Ganzen geboten. Was kein Anderer wagen durfte, an das Werk des Meisters die nachbessernde Hand zu legen, fühlte Wagner als Pflicht. Er vollzog dieselbe mit gewohnter Treue und Sorgfalt. Die Worte, die er der nun in strahlendem Lichtglanze über dem Altar erscheinenden Göttin in den Mund legt, erinnern in ihrer einfach schönen und klaren Diction an Goethe's taurische Iphigenie. Auch die Vorschriften für die scenischen Arrangements zeugen durch ihr sorgfältiges Eingehen auf die minutiösesten Einzelheiten von dem Eifer, mit dem der Künstler des Werkes, wie seines eigenen, sich annahm, so besonders auch in der genialen Anordnung des Schlusstableau's: der endlich gewonnenen frohen Abfahrt der Griechen nach Aulis.

Die Begeisterung, mit der seine darstellenden Genossen sich unter seiner Führung dem Studium ihrer grossen Aufgaben hingaben, musste den Meister wiederum für die unverständigen Aeusserungen der Presse entschädigen, mit welchen diese buchstäblich Schritt für Schritt seine gesammte Thätigkeit begleitete, solange nicht der eclatante Gegenbeweis eines unleugbaren Erfolges sie — wenn auch nicht in allen Fällen — zum Verstummen brachte. Wenigstens suchte sich dieses Unwesen anonymer Berichterstatterei vor den Aufführungen durch Verdächtigungen ihren Spielraum zu sichern und den Boden für einen solchen Erfolg im Voraus zu unterminiren.

Digitized by Google

»Jetzt studirt man an Gluck's Iphigenie in Aulis«, liess sich ein musikalisches Neuigkeitenblatt aus Dresden schreiben. »Eine unglückliche Wahl, welche Zeit und Mühe erfolglos opfert; denn noch nirgend ist es möglich gewesen, dieses Gluck'sche Werk, welches in den Formen am meisten veraltet, von dem dramatischen Inhalte nicht gehoben wird, mit einiger Wirkung wieder auf unserer modernen Bühne zu erhalten.« An diese Betrachtung knüpft der Signalist seine Raisonnements über die von uns bereits erörterten Fortschritte, die Wagner's neuestes Werk in der Gunst des Publikums trotz aller »unversöhnlichen« Kritik gemacht: »Ein interessantes, bewunderungswürdiges Phänomen ist, dass das Dresdener kühle und bedächtige Theaterpublikum durch die Wagner'schen Opern in ein so feuriges, enthusiastisches verwandelt ist, wie Deutschland es nicht weiter aufzuweisen hat. Denn wo kommt es vor, dass der Componist einer seit Jahresfrist auf dem Repertoire befindlichen Oper bei der Aufführung derselben noch dreimal gerufen wird, wie bei der letzten Darstellung des Tannhäuser? Leider und auffallender Weise hat sich dieser tapfere Dresdener Enthusiasmus nur für die Wagner'sche Musik ausgebildet . . . So lange die deutschen Hofkapellmeister die Opern anderer deutscher Kunstcollegen« (will sagen, Kapellmeister, oder ist hinter dem Anonymus selbst ein Candidat der Oper zu suchen?) »mit einer so schrecklich abwendenden Gleichgültigkeit betrachten und nur für ihre eigenen Opern schwärmen, über andere deutsche Werke zu peinlichem, strengem Gerichte sitzen und über die eigenen Compositionen nichts anderes als das Echo süssen Eigendünkels hören möchten: bis dahin wird es mit der deutschen Oper trübselig stehen . . . die Oper wird zur Stadtmusik und der Componist besorgt sich seinen Localruhm so gut als möglich.« Der Adressat auch letzterer Betrachtungen ist nach dem Vorausgehenden so wenig zu verkennen, wie die ihr zu Grunde liegenden unlauteren Motive, die blindlings ein Einschreiten gegen Alles und Jedes geboten, was seinen Ausgang von der angefochtenen Person Richard Wagner's nahm.

Digitized by Google

Glücklicherweise erwies sich ein solches Eifern machtlos, wo die künstlerische That selbst auf das Feld trat und am 22. Februar 1847 gewann sich die »veraltete und von ihrem dramatischen Inhalte nicht gehobene« Oper siegreich einen in jeder Beziehung bedeutenden Erfolg. Die Schröder-Devrient entfaltete als Klytämnestra alle Macht ihres Künstlernaturells und ersetzte, was der Stimme an Ermattung anzumerken war, durch ihre plastische Erscheinung und die Vollendung ihres Spiels, welches unter Aufgebot all ihrer immer noch so reichen Mittel, besonders die grosse Verzweiflungsscene des dritten Actes, nachdem Iphigenie zum Altar abgegangen, zum Höhepunkt ihrer Leistung erhob. Gleich meisterhaft war die Wiedergabe des Agamemnon durch Mitterwurzer, besonders in der grossen Scene am Schlusse des zweiten Actes und vollends Tichatschek sang den Achill mit so zündendem Schwung, dass man beim Vortrag der berühmten D-dur-Arie lebhaft an die erste Pariser Aufführung erinnert wurde, in der die jungen französischen Cavaliere den Degen für Marie Antoinette zogen und durch ihren begeisterten Applaus die schwankende Aufnahme der Oper als eine günstige entschieden. Ebenbürtig stand der Genannten Johanna Wagner als Iphigenie zur Seite, den Kalchas sang Dettmer, die Artemis Frl. Marpurg. Eine so warme und lebendige Darstellung des classischen Werkes in allen seinen Theilen gewann ihm trotz aller im voraus geäusserten Bedenken den populärsten und am wenigsten gemachten Erfolg unter allen Opern Gluck's in Dresden, sodass es bis zum Sommer unter allgemeiner Theilnahme nichtweniger als sechs Wiederholungen erlebte. Für den Dirigenten knüpfte sich an die Aufführung noch das Erlebniss einer sonderbaren Polemik, welche die Dresdener Kritik, vor Allem der damalige Hauptrecensent Dresdens, ein bekannter Liedercomponist, gegen seine Auffassung der Ouvertüre der Oper eröffnete. Was derselbe früher noch nicht gehört hatte, nämlich die ganze übrige Oper, fand in Wagner's Bearbeitung und unter seiner Leitung seinen ungeschmälerten Beifall, dagegen erregte ihm durch die Macht der Gewohnheit der von Wagner nach reiflicher Ueberlegung geänderte Vortrag der oft gehörten

Digitized by Google

Ouvertüre den grössten Anstoss. Der Künstler, welcher sich gegenüber den herrschenden Gesetzen in Theater- und Pressangelegenheiten, wonach der Kritiker in seinem Rechte ist, seine subjective Meinung nicht blos über verwahrloste und mangelvollste, sondern auch gewissenhafteste Darstellungen zu Markte zu bringen, ein für alle Mal des Rechtes der Vertheidigung begeben hatte, weil es hier zu viel für ihn zu thun gegeben hätte, schwieg auch diesmal zu den seltsamen Vorwürfen, die ihn gerade da betrafen, wo er am überzeugtesten zu Werke gegangen war. Wir verdanken aber zum Theil wohl auch dem damaligen Widerspruche der Dresdener Kritik den nach Jahren erschienenen Artikel über die Ouvertüre zu Gluck's Iphigenie in Aulis. Um die Zeit dieser Iphigenienaufführungen empfing Richard Wagner den Besuch seines Jugendfreundes Kittl, der auf der Rückreise von einer ausgedehnten Tour nach Kopenhagen und Stockholm in Dresden eintraf. Sein Biograph berichtet über dieses Zusammentreffen wie folgt: Auf die Frage Wagner's, wie es ihm gehe, antwortete Kittl: »Nicht gut! Manche Leute leiden an Appetitlosigkeit, andere an Schlaflosigkeit — ich leide an einer Operntextlosigkeit.« So verhielt es sich wirklich; schon seit drei Jahren bewarb sich der Componist angelegentlich um Operntexte, die ihm zwar vom In- und Auslande zukamen, aber seinen Anforderungen durchaus nicht entsprachen. »Ich will Dir helfen, lieber Hans«, antwortete Wagner, »ich habe einen Text für Dich.« Er las ihm nun sogleich ein Manuscript vor, und Kittl »war ganz entzückt darüber«. Wagner machte dabei zur einzigen Bedingung, dass er nicht als Librettist auf dem Theaterzettel genannt werde. Dies war er seiner noch so vielen Missverständnissen ausgesetzten Thätigkeit schuldig. Die Dichtung war keine andere, als die zur »hohen Braut«, die er vor fünf Jahren ausgeführt hatte, um mit ihrem Dargebot Reissiger eine Gefälligkeit zu erweisen. Heimgekehrt, machte sich Kittl mit Eifer ans Werk und vollendete die Oper in eilf Monaten, so dass sie schon am 19. Februar 1848 unter dem Titel: »Die Franzosen vor Nizza« in Prag aufgeführt werden konnte. Ihr Erfolg, von dem auch der

Digitized by Google

sehr geeigneten Dichtung ein guter Theil des Verdienstes angerechnet werden darf, war bekanntlich für den Componisten ein sehr glänzender: sie brachte ihm nicht nur bei der ersten Aufführung einen zwölfmaligen Hervorruf ein, sondern erlebte bis zur Mitte der fünfziger Jahre nicht weniger als zwanzig Wiederholungen.

Nach so vielen Unterbrechungen wandte sich Wagner mit erneuter Lebhaftigkeit der Composition des Lohengrin zu, dessen dritter Act nun bedeutend gefördert wurde. Interessant ist ein Brief des Künstlers aus dem Anfange des Jahres 1847, in welchem sich der Geist, mit dem er an dem neuen Werke thätig war, nach entscheidenden Richtungen deutlich kennzeichnet. Schon hier stellt er sich auf den Grund und Boden, den er künftig als Kunstschriftsteller betrat, wenn er in Bezug auf sein eignes Wirken gesteht, dass sein künstlerisches Ideal über das der classischen und modernen Oper hinausgehe: »von dem Standpunkte meiner von mir selbst weit eher bezweifelten als überschätzten Kräfte aus gelten mir meine jetzigen und nächsten Arbeiten nur als Versuche, ob die Oper möglich sei.« Stetig und unaufhaltsam arbeitete er in diesem Sinne fort, Schritt für Schritt den Eingebungen und Forderungen seines auf stetige voll dramatische Wirkung gerichteten Genius folgend, ohne Zögern bereit, wenn dieser es verlange, die einengenden Bande der Opernform zu zerbrechen, aber doch nur allmählich ihre Fesseln abstreifend, soweit es dem jedesmaligen Bedürfnisse des Dramas entsprechend war. Bezeichnend ist in diesem Briefe ferner sein Urtheil über Meyerbeer, das schon jetzt mit derselben ablehnenden Schärfe abgefasst ist, wie wir es nach Jahren aus der Schrift über Oper und Drama kennen. Wir lassen einen Theil dieses Briefes folgen, der uns den Künstler zugleich mit anderen Problemen beschäftigt zeigt. Wiederholt war an seiner künstlerischen Wirksamkeit auch von wohlwollenderen Beurtheilern derselben die Seite hervorgehoben worden, dass seine Erfindung noch zu sehr durch Reflexion vermittelt, zu wenig unmittelbarer Erguss sei, dass sich bei seinem Schaffen die kritische Verstandesthätigkeit noch nicht

Digitized by Google

völlig überwunden zeige; er liess es daher einmal darauf ankommen, diesem so oft gegen ihn beschworenen Gespenste kräftig zu Leibe zu gehen. »Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an«, erwidert er solchen Bedenken. »Das bewusstlos producirte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fernab liegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewusstsein producirt werden. Die christliche Dichtung des Mittelalters z. B. war diese unmittelbare, bewusstlose: das vollgiltige Kunstwerk wurde aber damals nicht geschaffen, — das war Goethe in unserer Zeit der Objectivität vorbehalten. Dass nur die reichste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflectirenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft vereinigen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinung bedingt und wenn wir mit Recht bezweifeln müssen, dass für das von uns besprochene Kunstgebiet eine solche Begabtheit so bald sich zeigen werde, so ist doch die mehr oder weniger glückliche Mischung beider Geistesfähigkeiten schon jetzt in jedem der Kunst wirklich förderlich sein sollenden Künstler als auffindbar vorauszusetzen, — und die Getrenntheit der Gaben als zum höheren Zweck, genau genommen, unwirksam anzusehen« . . . »Was Meyerbeer betrifft«, fährt der Künstler fort, »so bin ich ihm persönlich befreundet, und habe allen Grund, ihn als theilnehmenden, liebenswürdigen Menschen zu schätzen. Aber wenn ich alles zusammenfasse, was mir als innere Zerfahrenheit und äussere Mühseligkeit im Opern-Musikmachen zuwider ist, so häufe ich das in dem Begriffe »Meyerbeer« zusammen, und dies um so mehr, weil ich in der Meyerbeer'schen Musik ein grosses Geschick für äusserliche Wirksamkeit erkenne, die um so mehr die edle Reife der Kunst zurückhält, als sie mit aller Verleugnung der Innerlichkeit in jeder Farbe zu befriedigen sucht. Wer sich in das Triviale verirrt, der hat es an seiner edleren Natur zu büssen, wer es aber absichtlich aufsucht, der ist — glücklich, denn er hat es an nichts zu büssen.«

Am 5. März 1847 war die Composition des dritten Actes

Digitized by Google

des Lohengrin beendet. Hatte sich diese Arbeit durch Verzögerungen aller Art fast durch sieben volle Monate hingezogen, so fand der Künstler auch jetzt nicht gleich die erwünschte Muse zu ihrer sofortigen Weiterführung und unmittelbaren Inangriffnahme der beiden ersten Acte. Der Palmsonntag brachte eine Wiederholung der neunten Symphonie, zu welcher indess Wagner diesmal nicht mehr die erste Anregung zu bieten brauchte. Der vorigjährige Kassenerfolg hatte die Wirkung, dass die Orchestervorsteher die Jahre seiner Dresdener Wirksamkeit stets wieder dazu benutzten, sich der gleichen hohen Einkünfte zu versichern. Dagegen bemühte er sich nach wie vor unermüdlich, dem Werke durch vollendete Vorführung noch grösseren Eingang zu verschaffen. Redlich stand ihm dabei Chordirector Fischer zur Seite, dessen Leistungen Wagner auf das dankbarste anerkannte. Die Möglichkeit eines populären Erfolges dieser Symphonie beruhte seiner Auffassung nach vorzüglich auf einem zuversichtlich kühnen Vortrag der Chöre, und gerade dieser konnte nur durch Fischer's beispiellose Sorgfalt erreicht werden.

Ein schönes Verhältniss bestand zwischen Fischer und Wagner seit dessen erstem Auftreten in Dresden, seit Fischer's ersten lebhaften Bemühungen für den Rienzi. Warme Worte widmete der Künstler dem Andenken ihres künstlerischen Verkehrs, als ihn nach Jahren*) die Nachricht von seinem Tode betraf. »Wie oft hatte ich den Armen zu beklagen, wenn er meinen rücksichtslosen Forderungen mit seiner eigenen Verzweiflung antworten musste: da waren ihm gute Sänger erkrankt, die besten durch verweigerte Zulage entlassen, der Rest ermüdet, durch übermässige Beschäftigung ausser Stande gesetzt, durch Verwendung zu Statisten bei Schauspielproben zurückgehalten. Und er war ein besonnener Mann, der nichts gern schnell zum Bruche trieb, sondern vermittelte, aus dem Erträglichen zum Guten zu schaffen suchte. Da kamen wir denn wohl auch hintereinander und der Stämmige ereiferte sich gegen den Stürmischen um so gewaltiger, da ja auch er nur

*) 1859.

Digitized by Google

wollte, was ich wollte.« Aber wenn es nun doch gelang, so war die Versöhnung eine um so herzlichere. Nur das brüderliche Du, welches der Künstler ihm antrug, wies der Wunderliche wegen seiner äusseren Stellung zurück und trug es ihm erst in späterer Lebensperiode selbst an. Wenn Fischer von den Mühen seines Berufes sich in sein Haus zurückzog, traf ihn Wagner oft über einer Erholungsbeschäftigung, die von seinem unablässigen Bildungstriebe zeugte: mit seiner sauberen Handschrift schrieb er sich allerlei seltene Tonwerke, namentlich für vielstimmigen Gesang und von älteren Meistern ab, die den Meisten kaum dem Namen nach bekannt waren. Wagner's staunendem Lächeln entgegnete er dann, dass er seine freie Zeit so am angenehmsten ausfülle und ein kostbares Tonwerk gerade während dieser Arbeit so gründlich studire, wie sonst selten. Freunde dieses Schlages, wie sie ausser Tichatschek und Mitterwurzer auch unter den Mitgliedern der Kapelle in Julius Rühlmann und Theodor Uhlig getreu zur Seite standen, waren es, die in dem Meister das Bedürfniss nach weiterem Verkehr nicht aufkommen liessen. Wer seinen Weg ging, wie er, fest aber allein, bedurfte hingebender Theilnahme, ernstlichen Eingehens auf seine Absichten; beides ward ihm im Umgange mit bewährten, gesinnungsvollen Genossen reichlich zu Theil. Seit 1847 fungirte Gutzkow als Dramaturg am Dresdener Hoftheater, ohne dass er sich Wagner genähert hätte; zu verschieden waren ihre Ziele und ihre Naturen. Hingegen schildert uns ein jüngeres Mitglied der Dresdener Bühne die allgemeinen Eindrücke, die es von dem collegialischen Verhältnisse der Mitglieder des Hoftheaters erhalten, als sehr angenehm. Einen Theil derselben vereinigte fast allabendlich ein gemüthlicher Clubb, der sich nach dem Besitzer der Restauration, in welcher ihm ein Separatzimmer abgelassen war, der Engelclubb nannte. Zu dieser freien Vereinigung ohne Statuten und Gesetze sollen auch Richard Wagner, Baumeister Semper, Tichatschek, Mitterwurzer, Kramer und Mitglieder der Kapelle gehört haben und Maler Wendler wird als humoristischer Chronist des Vereins genannt, der manche

Digitized by Google

in ihm vorgefallene humoristische Scene durch seinen Pinsel verewigte und dem Clubbalbum zum Geschenk machte. Eine alljährliche Landpartie der Gesellschaft sei eine stehende allgemeine Unternehmung, ihre Rückfahrt auf der Elbe, zu deren Feierlichkeit die Glieder der Kapelle durch ihre Vorträge beitrugen, nicht selten der Gegenstand der Aufmerksamkeit für das Publikum gewesen, welches in lauer Sommernacht die durch bunte Lampen schon weithin sichtbaren Kähne erwartete. «Ich erinnere mich eines himmlischen Abends«, erzählt unser Gewährsmann,*) »an welchem wir um ein Uhr Nachts bei Mondschein und günstiger Windstille der Brühl'schen Terrasse nahten und Tichatschek, nachdem Queisser durch die Töne seiner Trompete entzückt hatte, Allem die Krone aufsetzte, indem er das Steuermannslied aus dem fliegenden Holländer in die warme Mondnacht hinaussang«. Fand sich kein Tag, an welchem alle Mitglieder des Vereins frei waren, so wurden auch Kriegslisten nicht gescheut, und einmal eine Aufführung von Kabale und Liebe durch den Dresdener Anzeiger erbeten, zu der, mitten im Sommer, das Haus selbstverständlich ganz leer, die Unternehmung aber gesichert war, denn kein Mitglied des Vereins hatte bei der Vorstellung mitzuwirken. In diesem Kreise, in dem er so manchen seiner näheren Freunde antraf, mag auch Wagner bisweilen ungezwungener Heiterkeit sich hingegeben haben.

Am 16. Mai 1847 löste sich ein lange unverwelklich scheinendes Blatt aus dem Ruhmeskranze der Dresdener Hofbühne: die Schröder-Devrient nahm in der Iphigenie in Aulis für immer von Dresden Abschied. Richard Wagner dirigirte die Vorstellung und mit ihr schliessen wir unser Iphigeniencapitel. Es war kein freudiges Scheiden; denn nur mit Bangen sahen die Freunde der Künstlerin der verhängnissvollen Entwickelung ihrer unheilvoll verknüpften weiteren Lebensschicksale entgegen.

*) Carl Sontag in seinen „Bühnenerlebnissen".

Digitized by Google

X.

Rienzi in Berlin.

Weiterarbeit am Lohengrin. Schritte für Rienzi in Berlin. Tannhäuser mit neuem Schlusse. Bildung des Publikums durch Thatsachen. Berlin. Misslicher Erfolg des Rienzi und Rückkehr nach Dresden. Vollendung des Lohengrin.

Schon vor dem letztgenannten Ereignisse, dem Abschied der Schröder-Devrient, hatte Wagner die Composition des Lohengrin wiederergriffen. Es war in den Tagen vom 12. Mai ab, als das Theater »in Folge Ablebens Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Ernst« auf mehrere Tage geschlossen blieb und auch die Feier der Exequien, sowie andere Umstände die Zahl der Theaterabende lichteten. Es gelang Wagner daher, trotz eines auf Ende des Monats fallenden Gastspieles der Frau Viardot-Garcia, bei andauernder Thätigkeit die vollständige Composition des ersten Actes in der fast unglaublich kurzen Zeit von nicht ganz vier Wochen zu beenden, der Schluss desselben trägt das Datum des 8. Juni. Die streng dramatische Geschlossenheit dieses wunderbaren Actes bestätigt sich aus der knapp bemessenen Entstehungszeit als unmittelbarer

Digitized by Google

Ausfluss des künstlerischen Dranges, die durch keine raffinirt mathematische Speculation ersetzt werden kann. Bis zum Beginne des zweiten Actes gönnte der Componist sich kaum eine Erholungszeit von zehn Tagen. Dem gewissenhaften Biographen sind keine Hypothesen gestattet, sonst möchten wir eine auffallende Sommervorstellung von Kabale und Liebe im Hoftheater, die in den Zeitraum dieser zehn Tage (auf den 14. Juni) fällt, uns vielleicht als die oben erwähnte, und Wagner diesmal im Kreise seiner Freunde an der Landfahrt des Engelclubb betheiligt denken, ehe er sich zur Vollendung seines Werkes in erneute Zurückgezogenheit verfügte und die schwärmerisch sehnsüchtige Stimmung, die ihn während der ganzen Zeit seiner Arbeit am Lohengrin beherrschte, wieder frei über sein Inneres walten liess. Am 18. Juni begann er die Composition des zweiten Actes. Wir haben den Sinn bereits angedeutet, den für ihn, den Künstler, der Stoff hatte, dessen Held, wie er selbst, seine Kraft nur aus dem Vertrauen seiner Umgebung zur Bethätigung bringen konnte und dessen segenvollstes Wirken nur in dem Glauben an seine Sendung begründet war. Wie Lohengrin »das Weib suchte, das an ihn glaubte, das ihn liebte, wie er sei und wie er ihr erschienen«, so fühlte auch er den künstlerischen Werth seiner Wirksamkeit tief und deutlich genug, um durch die kalte Zurückweisung desselben, wie sie ihm von allen Seiten immer wieder begegnete, schmerzlich berührt zu werden. Er empfand die Leiden des Künstlers, der sein Publikum noch nicht gefunden hat und dem es vereinzelte Freunde nicht ersetzen können, des Genius, der mit göttlicher Schöpferkraft ächt menschliche Mittheilungsbedürftigkeit verbindet. Es ist daher nicht ein geistreiches, sondern ein dem innersten Herzensdrange sich entringendes Wort, wenn er in diesem Sinne einmal Gott als den »absoluten Künstler« hinstellt, d. h. den Künstler ohne Publikum, und die Leiden des menschlichen Künstlerherzens danach bemessen lässt, dass man von dem künstlerischen Menschen Uebermenschliches verlange, wenn er schaffen solle, ohne dass Andere sich an seinem Schaffen erfreuten. So trat ihm sein Held als im innersten Wesen verwandt entgegen,

Digitized by Google

wenn auch er aus einer solchen »göttlichen«, d. h. nur von einem Gotte zu ertragenden Einsamkeit an die warme Menschenbrust sich zu lehnen begehrte.

Der Meister hatte für den Sommer (und Herbst) 1847 seine Wohnung im ehemaligen Mariolini'schen Palais genommen, um sich möglichst ungestört seiner Arbeit widmen zu können. Er zog sich in immer grössere Einsamkeit zurück und lebte in innigem Umgange fast nur noch mit einem Freunde, der in der vollen Sympathie für seine künstlerische Entwickelung soweit ging, selbst den Trieb und die Neigung zur Entwickelung und Geltendmachung seiner eigenen künstlerischen Fähigkeiten fahren zu lassen, wie er Wagner selbst erklärte.*) Nichts Anderes war ihm so erwünscht, als in ungestörter Zurückgezogenheit schaffen zu können, die Möglichkeit einer Aufführung seines Werkes kümmerte ihn während der Abfassung desselben kaum. Er konnte sich sagen, dass seine Einsamkeit nicht eine egoistisch von ihm aufgesuchte, sondern lediglich von der weit um ihn herrschenden Oede angewiesene sei. Es war die Einsamkeit, von welcher Arthur Schopenhauer sagt, allenfalls könne »ein denkender und dichtender Kopf mit seinem Zeitalter schon zufrieden sein, wenn es ihm nur vergönne, in seinem Winkel ungestört zu denken und zu dichten; und mit seinem Glücke, wenn es ihm einen Winkel schenke, in welchem er denken und dichten kann, ohne sich um die Anderen zu bekümmern.« Freilich weiss derselbe Denker auch von dem heissen Mittheilungsdrange des Genies, das für sein vollendetes Werk eines Publikums bedarf und wäre es selbst ein Publikum von Tauben. Mit der Aufführung des Lohengrin sollte es beiweitem nicht so schnell gehen, wie mit der des Tannhäuser. Wie er gleich bei seinem ersten Entwurf offenbar für Dresden bestimmt war, dessen damals noch vollzählige Kräfte, die Schröder-Devrient, Tichatschek, Mitterwurzer und Johanna

*) Ist vielleicht August Röckel gemeint, der seine Oper, »Farinelli«, von der bereits öffentlich die Rede war, wieder aufgegeben zu haben scheint?

Digitized by Google

Wagner genau den Hauptrollen des Lohengrin entsprochen hätten, so mochte ihm denn auch wohl schon jetzt während der Arbeit eine tüchtige Dresdener Aufführung als zunächst einzig wünschenswerthes Ziel vorschweben. Mit demselben »an den Theatern herumzufahren«, daran dachte er am wenigsten. Aber mit Recht ist das Werk Wagner's Schmerzenskind genannt worden, denn Hindernisse aller Art sollten sich der Verwirklichung der bescheidenen Hoffnung einer Dresdener Aufführung entgegenstemmen, bis es zu spät war.

Ein wenig tröstlicher Blick war es, den der Tondichter aus seiner schaffenden Zurückgezogenheit auf die Aussenwelt warf, die ihn in diese Zuflucht gedrängt hatte. Wie selten sah er sein ernstes Wollen verstanden, wie leer an innerlicher, verständnissvoller Theilnahme war bis dahin das Interesse für seine Thätigkeit, wie sehr überwog dabei die Neugier und klammerte sich an die ihr einzig zugängliche Aussenseite seines Wesens. Ob er mit Tichatschek schmolle, ob er sich mit Gutzkow überworfen und darum sein Amt gekündigt habe, das waren die wichtigen Fragen, die die Dresdener Oeffentlichkeit beschäftigten, auf deren künstlerisches Interesse er sich angewiesen sah; dass er für sein neues Werk muthmasslich keinen Verleger finden werde, da Herr Meser, der ehemals bel-etage logirende Verleger des Rienzi, Holländer und Tannhäuser mit jeder seiner Opern eine Treppe höher hinauf getrieben und sich hüten werde, mit der Uebernahme des Lohengrin unters Dach zu wandern, dass mit dessen nahender Vollendung auch die Violinsaiten schon merklich im Preise stiegen, das waren die in den »musikalischen Kreisen« Dresdens circulirenden Dinge, die sich ihren Weg bis in die Wiener Musikzeitung bahnten. Nur ein drückendes Band fesselte den Tondichter an diese öffentlichen Kunstzustände, — die Verpflichtung, auf möglichen Gewinn aus seinen Arbeiten bedacht zu sein, um seiner äusseren Lage aufzuhelfen. So hatte er noch immer für einen äusseren Erfolg zu sorgen, obgleich er diesem für sich und sein inneres Bedürfniss längst entsagt hatte. Die Annahme seines Tannhäuser war ihm in Berlin verweigert worden. Und

Digitized by Google

doch glaubte er die Bemühungen für einen Erfolg auf der preussischen Hofbühne nicht aufgeben zu dürfen und verwandte sich nun für die Aufführung seines, für ihn selbst längst abgethanen Rienzi, wozu ihn einzig die Erfahrung des Erfolges dieser Oper in Dresden und die Berechnung des äusseren Vortheils veranlasste, den ein ähnlicher Erfolg in Berlin, bei den dort gewährten Tantièmen von den Einnahmen der Vorstellungen ihm gewähren sollte. Er erhielt auf seine Anfrage die Nachricht von der Annahme des Werkes, welches man dort zur Festoper für den Geburtstag des Königs geeignet fand.

Am 2. August war indessen der zweite Act des Lohengrin und somit dessen gesammte Composition vollendet. Auch die weihevolle Stunde, in welcher das weltentrückte Vorspiel der Graltragödie entstand, wird wohl mit Recht auf den 28. August desselben Jahres verlegt.*) Dem Herbst und Winter blieb die völlige Ausführung in Partitur vorbehalten. Noch vor Abschluss der Arbeit, am 1. August 1847, hatte die erste Aufführung des Tannhäuser mit dem veränderten, heutigen Schlusse der Oper stattgefunden. Endlich war es dem Componisten gelungen, hiermit eine alte Schuld zu tilgen, deren wir bereits bei Gelegenheit seiner entsprechenden Veränderung in der Schlussscene der Iphigenie in Aulis gedachten. Mit jeder neuen Aufführung seines Werkes hatte sich Wagner die Nothwendigkeit dieser Abänderung überzeugender erwiesen. Sie konnte in nichts Anderem bestehen, als dass Venus selbst sichtbar und hörbar in annäherndem Zauberspuke erschien und Tannhäuser schliesslich an der Leiche der wirklichen, nicht blos angedeuteten, Elisabeth sterbend niedersank. Da die scenische Anordnung dafür nur mit den aus dem ersten Acte vorräthigen Mitteln ausgeführt werden konnte, weil neue decorative Herrichtungen sich vorläufig nicht beschaffen liessen, entsprach sie Wagner's Absichten noch nicht völlig, doch schien ihm der Eindruck

*) Im Originalpartiturentwurf fehlt die Jahreszahl.

Digitized by Google

auf das unbefangene Publikum wirksamer, als der des früheren Schlusses und er sah somit den dramatischen Zweck der Umarbeitung erreicht.*) Die Kritik freilich war durch die neue Bearbeitung so wenig zu befriedigen, als durch irgend welches andere Mittel. »Im Tannhäuser ist der Schluss dahin abgeändert, dass Venus selbst erscheint, Tannhäuser anzulocken und dass Elisabeth's Tod dadurch augenscheinlich gemacht wird, dass sie, von den aus Rom zurückkehrenden Pilgern begleitet, im Sarge aufs Theater getragen wird — zu welchem Zwecke, ist uns unklar geblieben«, liess sich die Neue Zeitschrift für Musik darüber berichten. »Der neue Schluss ist ebenso unerfreulich, wie der frühere und erhält durch das Erscheinen des bösen Princips nur äusserlich etwas mehr Abwechselung.« Solche kühl summarische Ablehnungen waren das einzige Echo, welches den rastlos eifrigen Bemühungen des Künstlers aus der Sphäre einer hartnäckigen kritischen Gegnerschaft entgegenhallte, die ihr Dasein vom Angriff fristete, sei es auch vom Angriff auf das Edelste und Beförderungsbedürftigste. Von ihr hatte er nichts zu hoffen; schon längst war es ihm deutlich geworden, dass nur abseits von ihr, auf dem von ihrer Wirksamkeit nicht beeinflussten Publikum selbst seine einzige Aussicht beruhe. Dieses sich mehr und mehr heranzubilden, seinen Neigungen durch gediegene Vorführungen ernster Werke eine geistigere und veredelte Richtung zu geben, hatte er sich seit Jahren bemüht und, wie es ihm oft tröstlicherweise dünkte, nicht ganz erfolglos. So spricht er sich in einem Briefe vom 31. August 1847 aus: »Hier kann nur eine That helfen, —

*) Der Wiederholung am 7. August wohnte Robert Schumann bei und schrieb noch an demselben Abend in sein Theaterbüchlein, es sei »eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen lässt; gewiss, dass sie einen genialen Anstrich hat. Wäre Wagner ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann seiner Zeit.« Zehn Jahre früher würde er vielleicht so gut für Wagner in die Schranken getreten sein, wie er es für Berlioz gethan, bemerkt Ambros dazu.

Digitized by Google

ein begeisterter, tüchtiger Mann muss durch Glück zu Macht und Einfluss gelangen, dem es gestattet ist, seine innige Ueberzeugung zunächst zum Gesetz zu erheben; denn endlich darf man annehmen, dass wenn es der Zufall so will, ein König einen Tüchtigen ebenso gut gewähren lässt als einen Unfähigen. Das Publikum muss dann durch Thatsachen gebildet werden, denn eher als es das Gute nicht in consequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfniss danach geweckt werden: so lange aber eine ungeheure Majorität dieses Publikums vor dem mezza voce einer Virtuosin dahinschmilzt, scheint sein Bedürfniss unseren Directoren leicht erkennbar und zu befriedigen.«

Schon im September begab er sich nach Berlin, wo die Aufführung des Rienzi auf den 15. October, als des Königs Geburtstag festgesetzt war. Er unterzog sich selbst der Leitung des Werkes und konnte mit den Bemühungen der Sänger und des Orchesters zufrieden sein. Letzteres widmete der Ausführung einer ungewohnt schwierigen Musik alle dafür erforderliche Hingabe und Sorgfalt; die Hauptrollen waren in den Händen der bewährten Sänger und Sängerinnen Pfister (Rienzi), Frau Schlegel-Köster (Adriano) und Frl. Tuszek (Irene). Eine Erkrankung der letzteren verzögerte die Aufführung um mehr als eine Woche, ein Aufschub, dem die geschwätzige Journalistik Berlins die sonderbarsten Deutungen zukommen liess: angebliche Beziehungen, die der Inhalt der Oper zu den gleichzeitigen römischen Verhältnissen habe, sollten ihre völlige Zurücklegung veranlasst haben u. s. w. Dem Componisten seinerseits gelang es in nur sehr geringem Grade, in der frostigen und misstrauischen Berliner Oeffentlichkeit sich Anerkennung zu verschaffen; weder war ihm die Intendantur freundlich gesinnt, noch vermochte er sich sonst in irgend welche seinem Werke erspriessliche Beziehungen z. B. zur kritisirenden Welt zu setzen. Vergeblich legte er sich im Interesse seines Werkes selbst den Zwang auf, mit mancher schärferen Ansicht zurückzuhalten, durch Unbefangenheit vorgefundenes Misstrauen zu beseitigen. Vielmehr musste er ansehen, wie man mit Sorgfalt darauf bedacht war, den Erfolg

Digitized by Google

des missliebigen Werkes eher zu hindern, als zu fördern. Als er sich z. B. in der Generalprobe dankend an das Künstlerpersonal, insbesondere die Mitglieder des Orchesters, gewandt, und die Anforderungen für den Kraftaufwand, denen Musiker und Sänger nur mit erheblicher Anstrengung zu entsprechen vermochten, dadurch zu erklären gesucht hatte, dass die Composition des Rienzi immerhin eine Jugendarbeit sei, deren Richtung er selbst seitdem theilweise aufgegeben, liessen es sich die Recensenten nicht entgehen, diese Aeusserung brühwarm vor das Publikum zu bringen und diesem sein Verhalten gegen ein Werk an die Hand zu geben, welches der Componist selbst für ein durchaus verfehltes, für eine »künstlerische Jugendsünde« erklärt habe. Dergleichen böswillige Versuche, den Erfolg im voraus zu untergraben, bedurften, um durch die Aufführung selbst unschädlich gemacht zu werden, eines anderen als des Berliner Publikums, dem man die Werke des Componisten bisher so sorgfältig vorenthalten hatte und dem jede Achtung und Bewunderung für ein neues künstlerisches Werk erfahrungsgemäss immer erst abgetrotzt werden musste. Es war am 26. October 1847, als Rienzi trotz aller Zweifel und Muthmassungen der Journalistenwelt nun doch über die Bretter der Berliner Hofbühne ging. Meyerbeer war kurz vorher höchst eilig abgereist, der König, auf dessen Befehl die Oper gegeben wurde, nicht anwesend. Vor einem trotz der doppelten Preise von oben bis unten dichtbesetzten Hause begann um sechs Uhr die Aufführung unter Wagner's eigener Leitung. Die an ergreifenden Zügen so reiche Ouvertüre fand nur schwachen Beifall, weil der ästhetische Gerichtshof noch nicht mit sich einig war, ob er Dornenkrone oder Lorbeerkranz zu ertheilen habe. Fast alle Nummern des ersten Actes wurden mit Beifall aufgenommen und zum Schluss des zweiten Aufzuges erfolgte ein Hervorruf des Componisten, der sich wiederholte, als um elf Uhr der Vorhang zum fünften Male gefallen war; die Träger der Hauptrollen waren auf stürmisches Verlangen mehrmals erschienen. Dennoch täuschte Wagner sich nicht, wenn er das Vorgefühl hatte, als würde sich die Oper nicht lange auf dem

Digitized by Google

Repertoire erhalten. Erst nach der Aufführung begann der eigentliche dagegen gerichtete allgemeine Feldzug der Recensenten; Melodie- und Formlosigkeit, Gewaltsamkeit der Instrumentirung, das waren die Vorwürfe, die vernichtenden Donnerschläge des kritischen Gewitters, welches sich über das Haupt des letzten Tribunen entlud. Nur wenige Stimmen erhoben sich, die den Versuch einer objectiven Würdigung von Wagner's Jugendwerk machten, unter denen wir z. B. die des früh verschiedenen talentvollen Componisten und Schülers von A. B. Marx, Carl Schröder, in seinem Berichte für die Neue Zeitschrift für Musik namhaft machen können.

Rienzi hatte nicht gesiegt und in tief niedergedrückter Gemüthsverfassung kehrte der Componist von Berlin in die Heimath zurück. Nur Diejenigen, welche seine oft anhaltenden Ausbrüche einer ausgelassenen, ironischen Lustigkeit missverstanden, konnten sich darüber täuschen, wie es in seinem Innern aussah. In Dresden fand er Alles im alten Geleise, sogar eine neue Oper hatte man in seiner Abwesenheit auf der Hofbühne zu Stande gebracht, eine fünfactige historische Oper eines deutschen Kunstcollegen: »Conradin, der letzte Hohenstaufe«, und Johanna Wagner darin die Titelrolle gesungen. Wo in aller Welt wäre auch alle deutsche Kunstcollegenschaft geblieben, wenn nicht Ferdinand Hiller es so gut mit einem letzten Hohenstaufen hätte wagen können, wie Richard Wagner mit einem letzten Tribunen? lagen doch Raupach's sechzehn Hohenstaufenstücke so verlockend zur Auswahl da. Misslang es, so konnte sich der Autor aufs Leichteste dadurch trösten, dass er den Dresdenern seine Zerstörung Jerusalems zum Besten gab! Welchen Trost aber fand der Künstler, der die Bühne nicht als Versuchsstation ansah, dem eine Aufführung seiner Opern kein Experiment, sondern ein Erlebniss war und dem eine unnachgiebig »einseitige« Begabung den kühnen Sprung von der Oper auf das Oratorium weigerte? Ihn konnte nur das Bewusstsein aufrecht erhalten, dass seine Kunst ihm eben nicht ein Mittel zum Ruhm und Gelderwerb, sondern zur Mittheilung an fühlende Herzen war. Klarer als je ward es ihm

Digitized by Google

nun, dass er sich in dem wichtigen Punkte dieser Kundgebung durch das entsprechende künstlerische Organ nicht mehr den Fügungen des Zufalls überlassen durfte. Nicht war es freie Bestimmung gewesen, die ihn einst nach Dresden geführt und hier gefesselt hatte: nun aber waren Jahre vergangen, Jahre des emsigsten Weiterschaffens und zugleich einer Wirksamkeit, die ihm zuverlässige Freunde erworben, einen Boden unter den Füssen gewonnen hatte, den er zwar keineswegs schon jetzt für das kräftig tragende Fundament zur Verwirklichung kühner künstlerischer Pläne halten, an dessen weiterer Befestigung er aber unausgesetzt arbeiten durfte. Nicht in Hamburg oder Berlin, nicht in der österreichischen Kaiserstadt, zur Zeit Flotow's Domäne, galt es vereinzelte Versuche — in Dresden selbst, wo er war und wirkte, musste er sich jene consequente Bildung des Publikums »durch Thatsachen« zur Aufgabe machen und sein Geist sann über die Möglichkeiten, die sich ihm für die Realisirung dieser Absicht darböten.

Noch in demselben Winter, während dessen er sich mit angespanntester, aber zugleich innerlich befriedigendster Thätigkeit der Ausführung des Lohengrin hingab, veranstaltete er, nach Beseitigung mancher Hindernisse, z. B. in der Localfrage, drei Abonnementsconcerte der königlichen Kapelle, deren erstes Ende Januar 1848 stattfand, als schon ein grosser Theil seiner Arbeit hinter im lag. In einem derselben führte er auch Bach's achtstimmige Motette: »Singet dem Herrn ein neues Lied« auf, in welcher »der lyrische Strom der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust.« Chordirector Fischer hatte sie seinem Theaterchor auf eine Weise einstudirt, dass sich Wagner durch die virtuose Fertigkeit der Sänger veranlasst sehen konnte, das seiner Schwierigkeit halber sonst nur im vorsichtigsten Moderato wiedergegebene erste Allegro derselben in wirklich feurigem Tempo zu nehmen und die Dresdener Kritik hierdurch wieder einmal zu Tode zu erschrecken. Auch die Eroica, Mozarts D-dur-Symphonie, eine Scene aus Cherubini's Medea u. A. brachten diese Concerte.

Digitized by Google

Seiner sonstigen Thätigkeit gegenüber erschien ihm die Beschäftigung mit seinem Werke oft wie eine Oase in der Wüste. Bis Ende März gelang es ihm, die vollständige Instrumentirung desselben zu beendigen, trotz mancher Lebenseindrücke, welche die durch die Berliner Erfahrungen gesteigerte Reizbarkeit seines Seelenzustandes noch erhöhten und unter denen wir als des bedeutendsten des Verlustes gedenken, den er im Februar 1848 durch den Tod seiner Mutter erfuhr.

Digitized by Google

248

XI.

Reformversuche.

Siegfried und Friedrich Rothbart. Politische Zeitverhältnisse. Dichtung von Siegfried's Tod. Jubelfest der Dresdener Kapelle. Entwurf zur Reorganisation des Dresdener Hoftheaters. Tannhäuser-Ouvertüre in Weimar und Genast's Besuch in Dresden.

Noch während der Arbeit am Lohengrin hatten sich Wagner's Phantasie zu gleicher Zeit zwei neue Stoffe bemächtigt: Siegfried und Friedrich der Rothbart. Zum letzten Male standen sich Mythus und Geschichte vor der Seele des Künstlers gegenüber, zum letzten Male suchte er sich aus der Geschichte Stoff für sein dichterisches Schaffen.

Seit seiner Rückkehr aus Paris in die Heimath war sein Lieblingsstudium das des deutschen Alterthums gewesen. In der Vergangenheit des Vaterlandes fand er das urheimische Element, welches ihm dessen heutige Erscheinung, wie sie in geschäftiger Selbstzufriedenheit rings um ihn lebte und sich bewegte, nicht zu gewähren vermochte. Aus dem Studium der Geschichte und der alten Dichter hatte sich ihm die reiche Welt aufgethan, von deren lebendigen Weben und Walten in seiner gesammten Anschauung die überzeugend getreuen historischen Details z. B. im Lohengrin, durch welche Personen,

Digitized by Google

Sitten und Zustände uns mit einem Scheine der Wahrheit vorgeführt werden, als hätte sie der Dichter mit eigenen Augen gesehen und der Natur nachgemalt, ein sprechendes Zeugniss ablegen. Aus diesen geschichtlichen Studien war ihm besonders lebhaft die Gestalt Friedrich's I. entgegengetreten, der ihm, wie einst dem sagenbildenden deutschen Volksgeiste als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried erschien. War dieser der eigentliche Held, auf welchen schon jetzt sein dichterisches Verlangen sich mit Entschiedenheit richtete, so legten ihm doch besondere Verhältnisse gerade jetzt die historische Gestalt des Rothbarts näher ans Herz und liessen ihn für die Erreichung wirksamer künstlerischer Zwecke geeigneter erscheinen.

Auch im Königreich Sachsen machten sich um jene Zeit die Bewegungen immer fühlbarer, welche Frankreich soeben zur Republik umgewandelt, an verschiedenen Punkten Deutschlands Unruhen hervorgerufen und auch hier schon im März 1848, als der Künstler soeben seinen Lohengrin abschloss, wichtige Veränderungen zu Wege gebracht hatten, wie den Sturz des Ministeriums Könneritz und die Einsetzung eines neuen, aus Mitgliedern der ehemaligen Opposition, wie Braun, Georgi, Oberländer, von der Pfordten, bestehenden Ministeriums. Während dieses eine Reihe von liberalen Reformen beschloss und durchführte, fand die Bewegung im Volke ihre Stützen in neu entstandenen Pressorganen und politischen Vereinen. Nicht anders als hoffnungsvoll glaubte Wagner diesen Drang betrachten zu dürfen; dem frischen Geiste, der durch die Zeit zu wehen begann und mit so manchem morschen, abgelebten Dogma zu brechen sich entschloss, schien es ihm günstig, auch zum Heile deutscher Kunst rüstig die Hand zu bieten. Musste ihm nicht schon das kräftige Verlangen nach politischer Einheit, nach welcher ihm von allen Seiten der lebhafte Ruf entgegenschallte, zugleich eine Bürgschaft für die Hebung des nationalen Selbstgefühls sein, von welchem sich auch für eine originale und dem deutschen Geiste angemessene Kunstentwickelung das einzige Gedeihen erwarten liess? Die Betheiligung der edelsten Geister Deutschlands

Digitized by Google

an dieser Bewegung, in Dresden selbst aber seiner persönlichen Freunde, Semper's, August Röckel's, des Letzteren sogar als Publicist und Herausgebers des Dresdener Volksblattes, legte ihm solche Hoffnungen noch näher. Der Reiz, mit diesem neuen Geiste in unmittelbare Berührung zu treten, ja selbst als Künstler auf ihn einzuwirken, indem er ihm von der Bühne herab das Bild seiner einstigen Hoheit und Grösse in der glanzvollen Periode hohenstaufischer Macht vorführte, bestimmte ihn mächtig für die Wahl des genannten geschichtlichen Stoffes. Dass er hierbei die Form der Oper zu verlassen und ein recitirtes Schauspiel zu schreiben hätte, ergab sich ihm freilich mit voller Klarheit, da er die Form der historischen Oper bereits mit der Sarazenin aufgegeben hatte. Doch überwog das Verlangen, dem unmittelbaren Verständnisse der Oeffentlichkeit näher zu treten und da er hierfür den geschichtlichen Helden leichter auf die Zeitverhältnisse beziehen zu können meinte, ging er ohne Zögern an den Entwurf eines Dramas, welches in fünf Acten Friedrich I. vom roncalischen Reichstage an bis zum Antritte seines Kreuzzuges darstellen sollte. Zwar nicht das Kaiserthum an sich war es, dem er hiermit als zu erstrebender bestimmter Gestaltung des geeinigten Vaterlandes das Wort zu reden sich berufen fühlte. Zu sehr war er seinem ganzen Wesen nach jedem politisch-juristischen Formalismus abgeneigt, um in irgend welchem Verfassungsideal das Heil zu suchen, wo es sich ihm um die Befriedigung bestimmter Culturbedürfnisse handelte, die ihm selbst innerhalb der bestehenden Staatsform zu gewinnen möglich schien. Nur das begeisternde Bild seiner eigenen einstigen Grösse wollte er dem Volke in seiner edelsten und hoheitvollsten Heldengestalt als leuchtenden Massstab vor die Augen führen, in der Person des Heldenkaisers, dessen Wiedererwachen es ja in diesen bald gewitterschwülen, bald schon sturmbewegten Tagen mehr als je erhoffte und ersehnte. Auch in seiner Antheilnahme an der politischen Zeitströmung wollte er den Künstler nicht verleugnen und nur als solcher scheute er auch das Getriebe der Parteien nicht, wenn er hoffen durfte, hier zum Wohle der Kunst wirken zu können.

Digitized by Google

Den von allen Seiten her auf den Schild gehobenen Begriff des »Volkes« liess er sich für seine künstlerischen Ziele als ausschlaggebend gern gefallen; nur musste er bedauern, so verschiedene Deutungen seines Sinnes vorzufinden, als es politische Fractionen gab, und doch keine, die seine Auffassung desselben aussprach. Eine andere Bedeutung hatte die Tagesparole im Munde der revolutionär-demokratischen, eine andere in dem der constitutionell-monarchischen Partei; hier die des Gegensatzes einer unterdrückten und zurückgesetzten Masse gegen die Regierung und bevorzugte Stände, dort eines Complexes ergebener Staatsbürger und Unterthanen; nirgend aber die eines individuellen Ganzen, das sich als solches eines gemeinsamen Kunst- und Culturausdruckes bedürftig zeigte. Diese Verkennung des rein menschlichen Kernes der Bewegung über ihrer formell politischen Aussenseite veranlasste Wagner eines Tages, im Dresdener Vaterlandsvereine selbst das Wort in einer Rede zu ergreifen, die er auch als öffentliche Erklärung gedruckt gab. Der Erfolg beider Versuche bewies ihm nur, dass seine Stunde, die des Künstlers, noch nicht gekommen sei, und diese gewonnene Einsicht liess ihn die Lust zur weiteren Ausführung des Friedrich Rothbart verlieren.

Er legte seine Auffassung dieses Stoffes in seinem Verhältnisse zu den altgermanischen Sagenkreisen im Sommer 1848 in einer besonderen Schrift: »Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage« nieder, die erst einige Jahre später zur Veröffentlichung gelangte und vorläufig die einzige Ausbeute seiner darauf verwandten Studien bildete. Um so ernster wandte er sich nun wieder zur Siegfriedsage und suchte das grosse altgermanische Weltbild, das sich nach Ergänzung des mittelalterlichen Volksepos aus den altnordischen Ueberlieferungen ihm in jener darbot, für seine Behandlung derselben als Drama dadurch zu bewältigen, dass er die hervorragendsten Züge des Mythus in einem schnell entworfenen Grundrisse bereits zu einem Ganzen sich verschmelzen liess, welches er seiner Dichtung von Siegfried's Tod zu Grunde zu legen beabsichtigte. Unmittelbar darauf schickte er sich zur Ausführung

Digitized by Google

dieser Dichtung selbst an. Für ihre Form that er einen entscheidenden Schritt, indem er den modernen Vers ganz und gar aufgab. Noch im Tannhäuser zeigt sich das Bestreben, den hergebrachten dramatischen Vers, durch den er das Drama von »poetischem Werthe« sich vom »Opernlibretto« unterscheiden sah, wenigstens für die minder lyrisch bewegten Partien als Grundton festzuhalten, im Lohengrin ist der fünffüssige Jambus bereits sehr gegen die kurzen Zeilen der mittelalterlichen Dichtung zurückgetreten; auf den Siegfried vollends, fühlte er deutlich, musste er geradezu verzichten, wenn ihm für seine poetische Verkörperung nur der moderne Reimvers zu Gebote stand. Doch fand er an derselben Quelle, wo ihm der Mythus selbst in seinen ächtesten Zügen entgegentrat, auch die seinem Zwecke entsprechende poetische Form: den volltönigen stabreimenden Accentvers der alten deutschen Volksdichtung. Die technische Vollendung der Dichtung, sowie einzelne Versuche zu ihrer musikalischen Ausführung sah er für eine Genugthuung an, die er sich selbst in seiner Zurückgezogenheit bereitete, da er in den öffentlichen Verhältnissen doch so wenig Befriedigung fand. An eine Aufführung des Werkes konnte er für jetzt noch nicht entfernt denken. Welche Bühne sollte sich an dieses Wagniss machen, da ihm das eigene Theater, an welchem er nun schon seit sechs Jahren thätig war, nicht einmal für die Darstellung des Lohengrin Aussicht gewährte und schon dessen Abweichungen von der landläufigen Theaterpraxis sich von zu principieller Natur zeigten? Kaum, dass es ihm gelang, auch nur ein Fragment dieser Oper mit den bereitwilligen Kräften des Sängerpersonals und der Kapelle sich und dem Publikum zu Gehör zu bringen.

Es war in demselben Herbst 1848, in welchem er seine Dichtung von Siegfried's Tod vollendete, dass die königliche Kapelle zu Dresden am 22. September die Feier ihres dreihundertjährigen Bestehens beging, indem man den, die Einrichtung einer sogenannten Cantorei betreffenden Befehl des Kurfürsten Moritz von Sachsen vom Jahre 1548 als ihren Ausgangspunkt betrachtete. Das Jubelfest sollte seiner

Digitized by Google

Bedeutung gemäss durch ein historisches Concert würdig begangen werden, und den Schluss desselben zwei moderne Compositionen bilden. Da hierfür vor Allem die beiden gegenwärtig in Function befindlichen Dirigenten der Kapelle in Betracht kamen, wählte Richard Wagner das »Finale« des ersten Actes von Lohengrin zur Aufführung. Durch die sich stets gleichbleibende Lebhaftigkeit, mit der ihr Führer auf die Hebung des Geistes der Kapelle bedacht war, an ihn durch die Bande dankbarer Anhänglichkeit gefesselt, leistete diese, wie die Sänger, das Mögliche in feuriger Execution des Stückes. Dennoch litt der so sehr auf scenische Wirksamkeit berechnete Abschnitt des gerade dramatisch so wundervollen Actes (von dem Erscheinen Lohengrin's an) ungemein durch die unbühnenmässige Darstellung im schwarzen Frack und Balltoilette, und der Beifall, welcher gleichwohl nicht ausblieb, galt daher mehr der Person Wagner's als einem bereits bei dem Publikum vorauszusetzenden wirklichen Verständnisse der Compositon.*) Grössere Ehren waren Reissiger beschieden, der am Festtage zur Anerkennung seiner Verdienste um das Hoftheater vom Könige mit dem Ritterkreuz belohnt, gleich bei seinem Erscheinen auch vom Publikum lebhaft begrüsst ward. Der geistigen Festfeier durch das Concert folgte im geschmückten und erleuchteten Saale der Harmoniegesellschaft die gesellige Feier durch Festmahl und obligaten Ball. Doch vermochten auch die officiellen Toaste und Tischreden nicht die rechte Heiterkeit hervorzuzaubern, bis Wagner's Trinkspruch auf das Wohl der Kapelle erst die allgemeinste Anregung gewährte. Er fand kein schöneres Gleichniss für die Erscheinung, in der sich das Kunstinstitut der Kapelle den Festgenossen darstelle, als dass es ein Mann sei, ein Mann auf

---

*) »Ehre und Dank den ruhmwürdigen Bestrebungen dieses Mannes«, schrieb J. G. Müller (Dirigent des Orpheus) der Neuen Zeitschrift für Musik, »das Repertoire der deutschen Oper mit einer neuen Production seines rastlos schaffenden Geistes bereichern zu wollen. Wir freuen uns schon im Stillen darauf. Uebrigens erhielt schon heute diese Nummer rauschenden Beifall«.

Digitized by Google

der kräftigsten Stufe seiner Ausbildung, der mit Verständniss auf seine Vergangenheit, auf die Entwickelung seiner Fähigkeiten zurückblickt. Erst dann aber werde die Thätigkeit des Mannes vollkommen nützlich, wenn er sie seiner besten und höchsten Fähigkeit gemäss walten lasse: »hat er nur Steine zu hauen gelernt, so haue er Steine, — vermag er aber schöne Gebäude aufzurichten, so überlasse er das Steinhauen anderen, und zwar Jenen, die nichts anderes vermögen und erfreue dafür durch die schönen Gebäude, die er aufrichtet; nur dadurch, dass er seiner höchsten Fähigkeit gemäss thätig ist, wird er auch seiner Bestimmung gemäss nützlich.« Darum solle sich das Institut, als das in seiner Art kostbarste und vollkommenste des Vaterlandes, der vaterländischen Kunstproduction immer theilnehmender und fördernder erschliessen und der Ausgangspunkt höchster musikalischer Bildung für das gesammte Vaterland werden. Zum Schlusse wünschte der Redner diesem Manne noch ein Weib, d. h. ein gleich tüchtiges, ihm angetrautes Vocalinstitut: »ich halte dies nämlich für eine Frau, da, wie wir ja ganz genau wissen, das gegenwärtige Orchester aus dem Schosse eines Sängerchores hervorgegangen ist!« begründete er die Fortführung seines Gleichnisses. Konnte sich die gehobene Stimmung noch steigern, so geschah es, als auch die Anwesenheit der — nach ihrem gewaltsamen Bruche mit Döring ihrem eigenen Ausdruck zufolge »an Leib und Seele todtkranken« — Schröder-Devrient bemerkt wurde, die sich aus alter Anhänglichkeit an das Dresdener Theater gerade diesem Feste nicht entziehen wollte. »Die grösste deutsche Künstlerin ist unter uns!« brach es sich, wie ein geflügeltes Wort Bahn durch den Saal und der Hochruf der Versammelten wollte nicht enden, dem die tiefgerührte Künstlerin mit den Worten dankte: »Es ist mein grösster Stolz, Ihnen angehört zu haben!«

Eine Gelegenheit, wie dieses frohe Fest, war nicht dazu angethan, der Schäden ernstlich zu gedenken, welche der Künstler nicht allein an dem von ihm so sorgsam gepflegten Institute der Kapelle, sondern — und in viel höherem

Digitized by Google

Grade — an den gesammten übrigen Verhältnissen der Kunstanstalt, an der er wirkte, empfand. Unablässig nährte das Fortschreiten der bürgerlich politischen Reformen in ihm von Neuem den Gedanken, auch für seine Zwecke sich der günstig bewegten Zeit zu bedienen, in der einem energischen Streben die Bahn zur Verwirklichung des Guten vielleicht offener war, als so bald wieder zu erwarten stand. Die vielgeschäftige Fama wusste in Folge dessen schon zeitig von bezüglichen Bemühungen des Componisten in Wien (!) zu melden; er habe ein Programm zur Reorganisation der Theater der Kaiserstadt ausgearbeitet, vom Standpunkte des Theaters als Nationalinstitut und dasselbe dem Minister des Unterrichts vorgelegt, der es seinerseits einem Comité von Schriftstellern und Musikern zur Begutachtung übergeben wolle.*) Nicht das Wiener, sondern das eigene Dresdener Theater gab dem Künstler ernstlichen Anlass, an seine Umgestaltung zu denken. In der Voraussetzung einer friedlichen Lösung der revolutionären Frage wollte er, sobald sie an das Institut des Theaters treten würde, mit einem dahin zielenden Plane gut gerüstet hervortreten. Er sah, wie die neugewählte radicale Abgeordnetenkammer die königliche Civilliste zu examiniren gesonnen war, dass unter anderm die Subvention für das Hoftheater als eine »luxuriöse Unterhaltungsanstalt« gestrichen werden sollte. Dagegen fasste er den Entschluss, den Minister des Innern, den biederen Martin Oberländer, dem die Verwaltung der sächsischen Kunstanstalten anvertraut war, durch Mittheilung eines schnell auszuarbeitenden Entwurfes in den Stand zu setzen, dass er dem Vorhaben der Landesabgeordneten in richtigem Sinne entgegentreten könne. Zwar musste er selbst der nüchternen Abschätzung Recht geben, welche jene Leute der gegenwärtigen Wirksamkeit des Hoftheaters zu Theil werden liessen; doch kam es ihm eben darauf an, sie

*) Ein musikalisches Neuigkeitenblatt drückte dies in der geistreichen, vermuthlich allegorisch zu verstehenden, neuesten Nachricht aus: Kapellmeister Wagner componirt in Wien an einer neuen Oper: »Die zinnoberrothe Republik«.

Digitized by Google

zu belehren, auf welche Weise ein Theater sehr wohl einer vorzüglichen Unterstützung durch den Staat würdig zu machen sei, und hiermit nicht etwa das bestehende Theater zu retten, sondern es unter dem Schutze und der Beaufsichtigung des Staates einer edleren, nationalen Wirksamkeit erst zuzuführen. Er trat mit dem Minister in Unterhandlung, der mit Theilnahme auf seine Gedanken einging. Nur versprach er Wagner wenig Erfolg, wenn er darauf bestünde, den Entwurf als Antrag von Seiten der königlichen Regierung an die Abgeordneten gebracht zu sehen. Er fürchte, von Seiten des Hofes für die ganze Sache keine gute Aufnahme zu finden: man würde dort immer nur eine zugedachte Schmälerung von Vorrechten, wie z. B. die Intendantenstelle nicht mehr durch einen Hofmann besetzen zu dürfen, erkennen, und nimmermehr die Initiative zu solchen Massregeln ergreifen wollen.

Gleichzeitig mit Wagner's Reformschrift entstand — im besonderen Auftrage des preussischen Ministeriums — Eduard Devrient's Verfassungsentwurf für das »Nationaltheater des neuen Deutschlands«, der in manchen Einzelheiten mit dem Richard Wagner's übereinstimmte, in anderen wesentlich davon abwich. Interessant und lehrreich ist der Vergleich beider durch die Eindrücke der gleichen erwartungsvollen Zeitverhältnisse angeregten Arbeiten, des praktischen Künstlers und des verdienten Verfassers der Geschichte der deutschen Schauspielkunst, dem als rückwärts gekehrtem Propheten der Blick doch nicht stets mit Sicherheit auf die Bedürfnisse der Gegenwart frei sich öffnete. Schon dass er sich nicht an die Umschaffung eines bestimmten einzelnen Theaters hielt, unter geeigneter Berücksichtigung aller hierbei gegebenen Verhältnisse, liess den Devrient'schen Entwurf an festem Boden verlieren, eine andere bedenkliche Seite desselben bildete jedoch auch die mit Vorliebe immer wieder betonte »republikanische« Verfassung des künftigen Theaters, die zwar der Losung des Tages auf das Genaueste entsprach, deren bei der vorhandenen Bildungsstufe deutscher Theaterangehöriger nothwendiger Wegfall aber manche andere damit zusammenhängende richtige Forderung mit sich gerissen hätte. Ein übereinstimmender

Digitized by Google

Punkt in beiden Entwürfen war die Ueberweisung des Theaters an das Ministerium des Cultus, die ihm als Volksbildungsanstalt zukomme. So war es einst schon in Preussen gewesen, als vor vierzig Jahren die Stein'sche Aera das gedemüthigte Land von manchem mittelalterlichen Hemmschuh befreite. Doch war gerade diese Kunstanstalt, wie es schien, für immer rettungslos der polizeilichen Oberaufsicht verfallen; auch hier war sie bald wieder in das Ressort des Innern zurückgekehrt. Uebereinstimmend war in beiden Arbeiten auch die Forderung verminderter Spieltage, mit welcher die Vorschläge Devrient's auch noch »ermässigte Eintrittspreise« in Verbindung brachten. Zwei Forderungen, deren ersterer von Wagner, als zum Gedeihen einer Theaterunternehmung unumgänglich, bei jedem seiner Reformversuche stets seine Hauptaufmerksamkeit gewidmet worden ist, während die andere ihm zu kleinlich zur besonderen Befürwortung dünkte, wenn er die seiner Ansicht nach einzig angemessene völlige Aufhebung der Bezahlung künstlerischer Leistungen nicht durchsetzen konnte. Was aber den Wagner'schen Plan vorzüglich mit Bestimmtheit kennzeichnete, war der bisher von keinem anderen Bühnenreformator auf die gewissenhafte Anordnung auch der speciell musikalischen Verhältnisse gelegte Nachdruck und die Sorge, den Gewinn guter Leistungen in dieser Hinsicht durch vorbereitende Veranstaltungen zu fördern. Daher verband er mit seinem Plane auch das angelegentlichste Gesuch an das Ministerium, »in freundschaftlicher Uebereinkunft mit der Stadt Leipzig die Uebersiedelung des Conservatoriums nach Dresden zu bewirken«, so dass letzterer Ort dadurch in jeder Beziehung der Centralpunkt für die künstlerische Bildung des Landes geworden, wie es Leipzig durch seine Universität für die wissenschaftliche Bildung geblieben wäre.

Wie dringend nöthig ein ernstliches Eingreifen in die gesammten Theaterverhältnisse und der Gewinn einer einflussreichen Stellung an derselben für ihn war, zeigte sich Wagner noch während der Arbeit unausgesetzt an der Schwierigkeit, durch ermöglichte Aufführungen seiner Werke auch nur einen geringen Einfluss auf das Publikum auszuüben. Einen Einfluss,

Digitized by Google

dessen Nothwendigkeit ihm schon seit lange so deutlich geworden war, wie das Publikum seinerseits sich ihm willig darbot und den Bestrebungen des Künstlers trotz aller einstimmigen kritischen Anfechtungen desselben fortgesetzt sein Interesse gewährte. Geschweige, dass er für den Siegfried entfernt auf die Dresdener Bühne rechnen konnte, gelang es ihm nicht einmal, für seinen längst vollendeten Lohengrin irgend welche Aussicht zu gewinnen. Durch eine damalige (nicht über zehn Jahre spätere) Aufführung der Oper unter der eigenen Leitung des Meisters, mit den Kräften, auf welche sie berechnet war, wäre die Situation in unberechenbarer Weise geklärt, dem Werke und dem Schöpfer desselben viele Kämpfe erspart, ja vielleicht der letztere, woran Dresden unermesslich viel gelegen sein konnte, seiner Bühne auch über die stürmischen Maitage hinaus erhalten worden, in deren Ereignisse ihn nur die völlige Verzweiflung seiner künstlerischen Gelähmtheit verwickelte. Statt dessen war am 14. October vor übervollem Hause und in seiner ganzen Ausdehnung von fünftehalb Stunden der Rienzi wieder über die Bühne gegangen. Ein schwächlicher Ersatz, der das Publikum gewaltsam auf einen auch von ihm als überwunden zu betrachtenden Standpunkt zurückführte. Durch jedesmaligen Beifall und Hervorruf des Autors bei zwanzigfacher Aufführung des Tannhäuser hatte es genugsam bewiesen, dass es nicht an seinem Willen lag, wenn ihm keine edleren Kunstleistungen als Nahrung zugeführt wurden, als sie das einförmig müde Repertoire jedes beliebigen anderen deutschen Hoftheaters hätte gewähren können. Aber selbst bei diesen zu jeder Wiederholung des letzteren Werkes documentirten Beifallsbezeigungen empfand der Künstler oft genug das nagende Bewusstsein, dass sie wegen der so vielfach lückenhaften und seiner eigentlichen künstlerischen Absicht so wenig entsprechenden Wiedergabe doch nur auf einem Missverständniss beruhten. Um so lebhafter musste in ihm der Wunsch sich steigern, auch für die correcte Vorführung seiner Werke die endliche Sicherheit zu erlangen.

Mittlerweile war der Tannhäuser im Begriff, seinen ersten

Digitized by Google

Schritt aus Dresden hinauszuthun. Es war in Weimar, wo die bisher bei ihren einzigen Aufführungen in Leipzig und München durchgefallene und im allgemeinen für unausführbar geltende Ouvertüre dieses Werkes von Franz Liszt in dem ersten Orchesterconcert (am 12. November 1848), welches er nach seiner Uebersiedelung in die kleine thüringische Residenz veranstaltete, dirigirt worden war, und wo dieses grossartige Tongemälde unter seiner sicheren und sympathischen Leitung sofort so überwältigend wirkte, dass es binnen Kurzem ein Liebling des Publikums wurde.

Zum ersten Male griff hiermit Franz Liszt in das Leben Wagner's ein. Sie hatten sich schon mehrmals persönlich gegenüber gestanden, ohne dass hierdurch zwischen beiden Künstlern eine nähere Beziehung entstanden wäre. Die Stimmung, welche unser Künstler von ihrer ersten Begegnung in Paris über den Allgefeierten davon getragen hatte, haben wir schon damals zur Genüge gekennzeichnet; die mannigfachen Zeugnisse von Liszt's rastlosem Eifer, auch Anderen die Freude mitzutheilen, die er an seiner — Wagner's — Musik empfunden, wie sie ihm von aller Welt Ende zukamen, erfüllten ihn dennoch nur mit einer Verwunderung, einem Zweifel, wie ihm nach seinen bisherigen Erfahrungen billigerweise nicht verdacht werden konnte — wie oft hatte er sein Vertrauen getäuscht gesehen! Aber Liszt blieb bei der Einführung des Tannhäuser mit der blossen Ouvertüre nicht stehen. Der Geburtstag der Landesmutter Thüringens, der Grossherzogin Maria Pawlowna, deren Eintritt in Weimar Schiller durch seine Huldigung der Künste gefeiert, fiel auf den bevorstehenden Beginn des neuen Jahres. Es galt eine würdige Festoper zu finden; welches Werk konnte dazu geeigneter sein, als der Tannhäuser! Wohl gehörte Muth zur Einführung des verkannten Werkes in eine fremde Stadt, da es sich doch in seiner Heimath selbst nur durch den Einfluss der dortigen Wirksamkeit des Componisten zu halten schien und eigentlich von aller Welt stillschweigend, aber einhellig angenommen wurde, es sei nach dem Ausdrucke jenes famosen Berichterstatters »Localmusik« und werde sie für immer bleiben. Aber Liszt war nicht der

Digitized by Google

Mann, dem es an Muth gebrach und der wackere Regisseur des Weimarer Hoftheaters Eduard Genast, übernahm die Gewinnung der Partitur und das Einholen etwaiger Instructionen des Componisten. Wir lassen ihn selbst seine Tannhäuserfahrt berichten: »Rasch entschlossen fuhr ich nach Dresden, um von meinem hohen Gönner, Geheimrath von Lüttichau, Partitur, Solo-, Orchester- und Chorstimmen leihweise zu erbitten, zugleich auch, um mit dem Componisten über das Honorar mich zu verständigen. Freundlichst gewährte mir der Herr Geheimerath mein Gesuch, obgleich der Tannhäuser eine Repertoiroper war. Nachdem mir Wagner seine Intentionen über Tempi und Scenerie mitgetheilt hatte und unser Geschäft ganz nach Wunsch geordnet war, forderte ich ihn auf, mit mir zu Hempel in die Brüdergasse zu gehen. Er führte mich in eine andere Localität, die in derselben Strasse lag, mir aber unbekannt war. Als ich eingetreten war, sah ich sogleich an den Heckerhüten, in welcher Gesellschaft ich mich befand. Aus den Reden dieser bärtigen Gesellen konnte ich schliessen, dass ihnen die constitutionelle Monarchie eine abgethane Sache und die Republik die Sonne war, an der sie sich zu wärmen dachten. Bei aller Unheimlichkeit, die mich überfiel, musste ich doch im Stillen lachen, als Einer, der mir von früher her bekannt war, von »Fürsten ernähren« sprach, der, wie ich wusste, den grössten Theil seines Gehaltes aus der königlichen Schatulle bezog. Ich hätte ihm gerne darauf gedient, aber ich überlegte, an welchem Orte und in welcher Gesellschaft ich mich befand, und schwieg. Soviel wurde mir aus diesem Treiben klar, dass das Schlimmste zu erwarten stand. Erst als ich das Pflaster wieder betrat, fühlte ich mich behaglicher. Anderen Tages fuhr ich, wenn auch nicht mit Golde, doch mit Noten beladen, die mir ebensoviel werth waren, nach Weimar zurück.«

Die drei Kreuze, welche der ehrliche Mann in seiner loyalen Denkweise vor dem gefährlichen Verkehr des Dresdener Hofkapellmeisters macht, sind ergötzlich; indess sah Wagner selbst den Verkehr mit den radicalen Kreisen der Residenz auch jetzt noch von keinem eigentlich politischen, sondern

Digitized by Google

von dem einzigen Gesichtspunkte an, der ihn auf Schritt und Tritt beseelte und ihm die Fühlung zu den baldigen Herren des politischen Terrains zu verlieren nicht rathsam erscheinen liess. Er machte sich darauf gefasst, wenn sich die ihm vom Minister selbst angedeuteten Schwierigkeiten bewahrheiteten, seinen Antrag geradezu einem derjenigen Abgeordneten anvertrauen zu müssen, die weder »Fürsten ernähren«, noch ihre kostspieligen Hoftheater-Vergnügungen unterstützen wollten. In diesem Falle hätte er ruhig das Hoftheater von der königlichen Civilliste streichen lassen wollen, wenn dafür das Nationaltheater in das Staatsbudget aufgenommen wäre. Gelang aber auch dies nicht, so stand allerdings die entschiedene Natur des jungen leidenschaftlichen Künstlers den Tendenzen der »bärtigen Gesellen« in den Heckerhüten näher, als denen, die in Staat und Cultur zähe am Alten festhielten. Nicht länger litt es ihn dann in einer Stellung, die ihm die Schwingen zu kühnerem Fluge lähmte, in einer Thätigkeit, die zu seinem ganzen Streben im grellsten Widerspruche stand, in der er, handwerksmässigen Theatergewohnheiten preisgegeben, oft mit blutendem Herzen da seine eigenen Werke zerstückeln und zerstören musste, wo es ihn zu schaffen und für sein Schaffen den Boden zu bereiten dürstete.

Digitized by Google

XII.

Ende der Dresdener Epoche.

Schicksale von Wagner's Entwurf. Der Tannhäuser in Weimar. Gefühl völliger Vereinsamung. Politische Verhältnisse. Der Maiaufstand. Wagner's Flucht aus Dresden.

So fluch ich allem, was die Seele
Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt,
Und sie in dieser Trauerhöhle
Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt!
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
Fluch sei der Hoffnung, Fluch dem Glauben,
Und Fluch vor allem der Geduld!
Faust.

So standen die Dinge um die Jahreswende von 1848 zu 1849. Noch schwebte die Annahme oder Nichtannahme von Wagner's Entwurf, als die Nachrichten davon sich bereits über die Nachbarstadt in die weitere Oeffentlichkeit verbreiteten. »Es soll auch Leipzig's darin gedacht sein«, wurde einem dortigen Musikblatte von Dresden aus geschrieben, »nämlich des dortigen Conservatoriums, welches von Leipzig fort nach Dresden müsste, um erst etwas Ordentliches zu werden. Herr Wagner würde dann gewiss als Director derselben den Schülern diejenige Klarheit und Solidität in der Composition mittheilen, die aus seinen Werken mit der Stärke

Digitized by Google

des Samum wehen. Die Herren in Leipzig mögen sichs merken«. Auch in den Hofkreisen, denen der Minister die Arbeit mittheilen zu müssen glaubte, begegnete der Plan keinem Wohlwollen. Hier wusste man bereits besser, auf welche Art gegen die Uebergriffe der Abgeordneten zu verfahren sei, denen der vorsichtige Kapellmeister nicht ohne weise Berechnung seines eigenen Vortheils zu begegnen suche, und die im Manuscripte angebrachten Randglossen der hocharistokratischen Leser belehrten auch den Autor darüber bald deutlich genug.

Kurz vor dem Zustandekommen der beabsichtigten Weimarer Tannhäuseraufführung drohte derselben eine ernstliche Gefahr. Es schien, als sei zur Zeit Wagner ohne Tichatschek noch nicht möglich. Gleich nach Genast's Rückkehr hatten die Klavierproben begonnen und alle sonstigen Vorbereitungen ihren erwünschten Fortgang genommen. Sechs Tage vor der für den 16. Februar bestimmten Aufführung aber erklärte Götze, der Sänger des Tannhäuser, er fühle sich zu erschöpft, um seine gewaltige Aufgabe würdig durchzuführen. Der Gedanke, im Angesicht des sichern Hafens noch zu scheitern, versetzte die Weimarer Freunde des Werkes, die es, ihrer ursprünglichen Absicht gemäss, gern als Festoper bei Gelegenheit des hohen Geburtstages einführen wollten, in die peinlichste Verlegenheit. Es blieb nichts Anderes zu ergreifen übrig, als dass der rüstige Regisseur abermals nach Dresden fuhr, um Tichatschek für ihren Zweck zu gewinnen und, was die Hauptsache war, ihm bei dem Intendanten einen achttägigen Urlaub zu erwirken. Der Sänger war über den Antrag erfreut, zweifelte aber sehr an der Erlaubniss der Direction. Wirklich bedurfte es aller ernstlichen und humoristischen Ueberredungskunst Genast's, um Lüttichau zur Beurlaubung des Freundes zu bewegen, dem für die laufende Woche der Raoul, George Brown und Cortez zur Darstellung aufgegeben war. Sein Ziel erreicht, fuhr Genast sofort zu Tichatschek und stürzte mit dem Rufe: ich habe dich! in sein Zimmer. Der Tannhäuser war für diesmal gerettet und gelangte am 16. und unter abermaliger Mitwirkung des Gastes

Digitized by Google

am 18. Februar zur ersten Darstellung ausserhalb Dresdens. Beide Aufführungen konnten in Betracht der gegebenen Kräfte in jeder Beziehung als musterhaft gelten; dazu trug gleicherweise die Mitwirkung des berühmten Sängers der Hauptrolle wie die virtuose Orchesterleitung Liszt's und der warme Eifer aller Mitwirkenden bei, der sich bis auf den Maschinisten herab erstreckte. Die herkömmliche Schranke, die sich das Publikum sonst in Anwesenheit der fürstlichen Personen auferlegte, wurde für die Tannhäuserabende von der Begeisterung durchbrochen, welche den sonst in diesem Falle unterdrückten lauten Beifall nicht zurückhalten liess. Binnen Kurzem errang sich der Tannhäuser nicht nur in der Ilmstadt, sondern in Thüringen überhaupt eine seltene Popularität.

Dies war das Werk eines wahrhaften künstlerischen Freundeseifers, dessen Wirkungen sich mit einem Schlage zeigten, wenn auch ihre anhaltende Dauer oder irgend welche weitere Folgen desselben für Wagner noch durch nichts vorauszusetzen waren. Der heimkehrende Tichatschek brachte ihm die besten mündlichen Auskünfte und herzlich war die Freude des Componisten über den freundlichen Sonnenblick, der auf sein Werk gefallen war. Indessen vermochte ihn diese Freude nicht über das bittere Gefühl der Vereinsamung hinweg zu täuschen, in der er sich dennoch mit seinem Streben in der gesammten weiten künstlerischen und musikalischen Welt befand, deren einziger Antheilsbeweis sich darin zeigte, dass die ihm vom Grossherzog von Sachsen-Weimar »in Anerkennung seiner Verdienste« übersandte goldene Dose die gewissenhafte Runde durch die öffentlichen Blätter machte. Für die noch vor Jahresfrist in ihm lebenden Hoffnungen, sich in Dresden das entsprechende Organ für sein Schaffen zu bilden, war mit der endlich erfolgenden definitiven Zurückweisung seines Entwurfes ihm alle gewisse Aussicht genommen; ohne eine gründliche Reform des Theaters aber, ohne eine mit der erforderlichen Machtvollkommenheit ausgestattete Stellung an demselben, war der von ihm so erwünschten Heranbildung des Publikums der Boden entzogen — der Dresdener »Kapellmeister« musste sich so excentrische Ansprüche,

Digitized by Google

wie die besondere Erziehung des Publikums für seine Opern, versagen. Er musste seinem Orchester die Jüdin oder Verdi's Hernani einstudiren und es sich für eine Erholung anrechnen, wenn Lucile Grahn einmal auf ihre Kosten in fünfundzwanzigmaligem Gastspiel Hof, Adel und Philister unterhielt und einen immer jubelnden, mit Kranz und Blumen garnirten Beifall fand; für eine Freude, wenn er sich für die musikalischen Strapazen, die er sich und seinen Musikern in der Vorführung der herrschenden Meyerbeer'schen und Halévy'schen Opern aufzuerlegen hatte, einmal an der edeln Einfachheit von Méhul's Joseph entschädigte. Der nagenden Wirkung dieses traurigen Einsamkeitsgefühles konnte er nur durch Befriedigung seines Triebes zu neuen Entwürfen wehren. Es drängte ihn etwas zu schreiben, was gerade diesem schmerzlichen Bewusstsein Ausdruck verliehe. Das Palmsonntagsconcert dieses Jahres brachte wieder einmal Beethoven's neunte Symphonie, zu deren Gunsten er einst mit Lust so tüchtig unter alten, abgestandenen Vorurtheilen aufgeräumt hatte. Von Neuem nährte dies Werk in ihm, wie einst in Paris, die Faustische Stimmung, in der ihm »der Tod erwünscht, das Leben verhasst« war. Wie dem Schöpfer des Faust seine Dichtungen zur Ableitung verzehrender Leidenschaften dienten, so trieb es ihn, dieses völligen Ueberdrusses am Dasein, dem er einst in der Faustouvertüre Ausdruck verliehen, als er sich wieder unabweislich seiner bemächtigte, sich in einem neuen Werke: Jesus von Nazareth, zu entledigen, welches somit die Tragödie der Verneinung des Willens zum Leben, das Gedicht der entschiedendsten Todessehnsucht geworden wäre, die der Künstler jetzt empfand. Das Selbstopfer seines Helden gewann ihm in seiner damaligen Stimmung nur den Sinn der »Verneinung der lieblosen Allgemeinheit«; schon schritt er zum Entwurfe des Stückes, um es jedoch wegen seiner Unaufführbarkeit bald bei Seite zu legen.

Der 3. April 1849 brachte manchem patriotischen Herzen Deutschlands eine herbe Enttäuschung, als König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen die ihm im Namen des deutschen Volkes angetragene deutsche Kaiserkrone zurückwies. Wie

Digitized by Google

Richard Wagner zur Kaiserfrage stand, ward schon bei Gelegenheit des Friedrich Rothbart erwähnt: er gab sich keinen Illusionen über die »gelehrten Ueberzeugungen deutscher Professoren« hin und erhoffte das Heil des Vaterlandes am wenigsten von dem Staate, in welchem soeben die Reaction mit niederdrückender Macht ihr Haupt zu erheben begann. »Zwei Raben fliegen um meinen Berg, —« lässt er am Schluss der Nibelungen den alten Kaiser der ungeduldigen Frage nach seiner Wiederkehr entgegnen, »sie mästeten sich fett vom Raube des Reiches! Von Südost hackt der eine, von Nordost hackt der andere: — verjagt die Raben und der Hort ist Euer! — mich aber lasst ruhig in meinem Götterberge!«

Der Blick, den er aus seiner brütenden Einsamkeit auf die politische Aussenwelt warf, zeigte ihm die nahe bevorstehende Katastrophe, welche allen Bemühungen um eine gründliche und wesentliche Aenderung der Kunstzustände des Vaterlandes eine vorläufige Schranke setzen musste, jenseit deren erst die Entscheidung lag. Immer lebendiger traten ihm die grossartigen Anschauungen vor die Seele, die er bald darauf als Schriftsteller verfocht. Die Last seiner Ohnmacht vermochte ihn äusserlich zu demüthigen, sie drängte seinen Geist aber nur um so mehr in die Regionen des Ideals. Er sah, dass jene Zustände sich nur in dem grossen Zusammenhange der gesammten Culturverhältnisse zum Besseren wenden konnten. Hatte er bis jetzt geschwankt, ob er seinen Reformplan ganz aufgeben oder einem der radicalen Abgeordneten zur Vertretung übertragen sollte, so erschien ihm derselbe nun fast kindisch, wie Alles, was ihn mit täuschender Hoffnung erfüllt hatte. Im Vorgefühl der unvermeidlichen Entscheidung, die auch ihn treffen musste, floh er jede Beschäftigung mit künstlerischen Entwürfen; jeder Federzug, den er geführt hatte, kam ihm nichtig vor, weil sein günstigstes Ergebniss doch noch weit von dem Ideale seiner sehnsüchtigen Phantasie abstand. Des Morgens verliess er sein Zimmer mit dem öden Schreibtische und wanderte hinaus ins Freie, um sich im erwachenden Frühlinge zu sonnen und in seiner wachsenden Wärme alle eigensüchtigen Wünsche

Digitized by Google

von sich zu werfen, die ihn noch mit trügenden Bildern an eine Welt fesseln konnten, aus der all sein Verlangen ihn mit Ungestüm hinaustrieb und aus der er nun überzeugt war, nicht als Einzelner erlöst werden zu können. Mit dem Gewinn dieser Ueberzeugung war auch seine Stellung zu der drohenden Volkserhebung entschieden. Er hiess die Vorboten des Aufstandes willkommen, dessen erste Bewegungen er schon erwartungsvoll begrüsst hatte, und den er mit Vielen für den Anfang einer allgemeinen Erhebung Deutschlands hielt. Nicht lange liess dieser auf sich warten.

Auf das Verlangen des sächsischen Landtages nach Anerkennung der Reichsverfassung hatte die Regierung mit seiner Auflösung geantwortet; Preussens Weigerung diente dem Könige auch den Deputationen der Städte und Körperschaften gegenüber als Rechtfertigung seines Verhaltens. Die ersten Maitage fanden die sächsische Residenz in einer fieberhaften Aufregung. Um den Folgen eines Pressprocesses zu entgehen, hatte sich August Röckel vor Kurzem nach Prag begeben; jetzt, wo Alles zu jähem Ausbruche drängte, schrieb ihm Wagner, er möchte schleunigst zurückkehren, da ihm wenigstens augenblicklich keine Gefahr drohe, dagegen aber zu befürchten stehe, dass die Erregung der Bevölkerung Dresdens zu einem vorzeitigen, gewaltsamen Ausbruche des Conflikte führen könne. Er hatte richtig vorausgesehen, die erhitzten Massen waren nicht länger zu halten und die allgemeine Erhebung begann mit dem Sturm auf das Zeughaus. In den Strassen erhoben sich Barrikaden von unzerstörbarer Festigkeit, an denen der Angriff der sächsischen Truppen scheiterte; die Flucht des Königs lieferte die Residenz vollends in die Hände der Aufständischen. Aber die Tage der provisorischen Regierung waren gezählt, nur den ersten Hilferuf Sachsens hatte Preussen erwartet, um seine schnell herbeigeeilten Truppen gegen die ermüdeten und ungeordneten Freischaaren einen Angriff eröffnen zu lassen, dem diese nicht auf die Dauer widerstehen konnten. Während ihrer heftigen Gegenwehr ging auch das alte Opernhaus in Flammen auf und brannte bis auf einen Theil der Grundmauern völlig

Digitized by Google

nieder. Schon am 5. Mai, noch vor dem Eintreffen der preussischen Truppen, hatte die Schröder-Devrient die Stadt verlassen, um nach Berlin zu gehen; nun suchten mit den übrigen Theilnehmern und Führer des Aufstandes auch Richard Wagner, und Gottfried Semper ihre Rettung in der Flucht. Ob Wagner selbst, wie Kinkel, die Fahne des Aufstandes seiner Schaar vorangetragen, wissen wir nicht; die Acten seines Processes sind nicht bekannt geworden. Wie im Fluge waren die mit jäher Schnelle wechselnden Bilder der letzten Tage an ihm vorübergegangen, jetzt war die Entscheidung gefallen und er sich die Erhaltung seiner Freiheit schuldig. Aber diese Freiheit empfand er zugleich als die Erlösung von jahrelanger Pein. Nicht treffender und genauer kann sein Gemüthszustand bezeichnet werden, als durch seine eigenen, wenige Jahre nach den Dresdener Maitagen geschriebenen Worte, die, im Gefühle der gewonnenen Erlösung, noch einmal auf die im drückenden Joche seines Kapellmeisterdienstes überstandenen Leiden seiner energischen und wahrhaften Künstlerseele einen Rückblick werfen: »Mit Nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Ueberstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen und mit zwanglosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, dass ich, der Künstler, diese so scheinheilig um Kunst und Cultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, dass in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfe wirklichen künstlerischen Blutes fliesse, dass sie nicht einen Athemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergiessen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den

Digitized by Google

nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen!«

Dennoch fragen wir uns, was aus dem nun zum zweiten Male aus seiner Heimath verstossenen und auf die Fremde angewiesenen Künstler geworden wäre, wenn nicht ein hingebender Freund sich seiner Kunst angenommen und sich die Einführung seiner Werke mit Feuereifer zu seiner Lebensaufgabe gemacht hätte? Nun war er frei; aber was vermochte gerade er auf einem anderen Boden, als dem des Vaterlandes! Wie hätte er wohl zum zweiten Male die volle Heimathslosigkeit ertragen?

Digitized by Google

Digitized by Google

Drittes Buch.

Exil in der Schweiz.

1849—1859.

Gieb mir, wo ich stehe!
Archimedes.

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Ueber Weimar nach Zürich.

Franz Liszt. Richard Wagner in Weimar. Abschied vom Vaterlande. Paris. Zürich. Beginn von Wagner's schriftstellerischer Thätigkeit.

Der neue Lebensabschnitt, in welchen wir unseren Künstler zu geleiten haben, wird uns nach zwei Richtungen ein Interesse darbieten. Das Genie lebt ein doppeltes Leben. Einmal in dem nur bei ihm unendlich erhöhten Sinne eines gewöhnlichen thätigen Menschenlebens, in unermüdetem Schaffen und Hervorbringen neuer Werke. Nicht minder aber in und mit den Geschicken seiner bereits vollbrachten Thaten, denn diese verlieren sich nicht in dem unterschiedslosen Wirken der Allgemeinheit; sie leben für sich einen Theil seines eigenen Daseins. Wenn diese Ausstrahlungen seines Wesens ihr Licht in immer weitere Kreise werfen, ihre Freunde sich mehren, immer neue Herzen ihnen gewonnen werden, so gleicht sein Leben dem breiten Strom, der von der Wucht, mit der er als schäumender Bach von der Höhe des Gebirges einsam sich ergossen, auch in der weiten Ebene nichts eingebüsst, wohl

Digitized by Google

aber, durch tausend Zuflüsse angeschwellt, stets an Breite und schiffbarer Tiefe gewonnen hat. Hoch oben an seinem Quellorte aber bleibt er derselbe Waldbach, dessen klare Fluthen täglich neu aus dem unversieglich tiefen Mutterschosse des Felsens kühlend und klar hervorsprudeln.

Der neue Geist, der im Verlaufe des nächsten Jahrzehnts aus Richard Wagner's Werken überallhin seinen Samen ausstreute, allmählich Wurzel fasste und Keime trieb, um sich über ganz Deutschland zu verbreiten, ging aus dessen Mitte, dem kleinen Weimar aus. Den Hauptanstoss dazu gab die nicht hoch genug zu schätzende, selbstlose Freundesthätigkeit Liszt's. Seit dieser in sein Leben trat, hatte Wagner für seine Kunst die bergende Stätte gefunden, die er sich in Dresden vergeblich zu begründen versucht hatte.

In demselben October 1842, wo Wagner durch seinen Rienzi in Dresden heimisch zu werden begann, war Liszt zum Grossherzoglich Sachsen-Weimarischen Hofkapellmeister in ausserordentlichen Diensten ernannt worden und hatte sein Amt bei den damaligen Feierlichkeiten zur Vermählung des Grossherzogs Karl Alexander mit der Prinzessin Sophie Louise von Holland angetreten. Noch aber vermochte ihn Weimar nicht dauernd zu fesseln. Fast jedes Jahr kehrte er zwar ein, auch zweimal dahin zurück, wobei ihm dann fremde Künstler wie ein Bienenschwarm nachzuziehen pflegten und die Weimaraner durch ihn manche musikalische Grösse kennen lernten. Doch umfassen gerade die vierziger Jahre seine weitesten Kunstreisen von Madrid und Lissabon bis Constantinopel und Odessa. Kurz ehe Wagner zum Schweifen in die Ferne verurtheilt wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte in die kleine thüringische Residenz zurück, der im vollsten Glanze der prunkendsten Städte Europas Heimische ergriff hier den Tactstock als Dirigent, um den Ort seiner Wirksamkeit dem Verbannten zur Heimath zu machen. Noch einmal sollte der Ruhm der alten Musenstadt sich verjüngen, der classische Boden, auf dem Deutschlands grösste Geister gelebt und gedichtet, »mit den Erinnerungen einer glorreichen Vergangenheit die schöne Wirklichkeit einer kunstgeweihten

Digitized by Google

Gegenwart verbinden.« Man bewunderte die Schnelligkeit, mit der sich Liszt in das ihm bisher fremde Gebiet der Opernleitung zu finden wusste, mit der er in einem Orchester und Opernpersonale, das zwar vortreffliche Elemente aufwies, aber in letzter Zeit nicht immer zweckmässig geleitet worden war, das Schlummernde zu wecken, das Langsame zu beflügeln, das Unentschiedene zu lebhafter Theilnahme zu bestimmen verstand. In Kurzem war er der ruhige, Alles überschauende und begeisternde Führer, unter dessen Leitung sich Jeder sicher und neu beseelt fühlte, von dessen Auffassung Jeder sich durchdringen und entflammen liess. So ermöglichte er bereits im vierten Monate seiner neuen Wirksamkeit jenes Wagniss der ersten Tannhäuseraufführung ausserhalb Dresdens mit dem glücklichsten Gelingen.

Noch rauchten an der Elbe die Flammen des Aufruhrs, als Wagner seinen Weg westwärts nach dem stillen Weimar nahm, das von den Stürmen unberührt geblieben war, die Dresden und Leipzig durchtobten. Hier, wohin der dumpfe Klang der Sturmglocken nicht herüberschallte, wollte er sich einige Tage der Rast gönnen, hier abwarten, wie sich die Dinge am Schauplatze des Aufstandes gestalten und welchem Falle seine persönliche Lage ausgesetzt sein würde. Gab es einen Ort, an welchem er, bei der voraussichtlichen dauernden Trennung vom Vaterlande, sein künstlerisches Vermächtniss in die Hände eines verständnissvollen Freundes legen konnte, so musste seine ahnende Hoffnung ihm diese einzige Stadt nennen, nach welcher bisher der Tannhäuser seinen Pilgerstab hatte setzen können. Schon der Wunsch musste ihn hierherführen, einmal, wozu er bis jetzt noch nicht gelangt war, mit eigenen Augen zu sehen, ob das Grün, welches jener Stab hier getrieben, die wirkliche frische Farbe des Waldes trage oder armseliger Theaterputz sei. Würde er bei Liszt das Verständniss finden, auf welches die Aufnahme des Tannhäuser schliessen liess? Sollte er sich ihm anvertrauen können, dessen collegialischer Sinn sprichwörtlich war? Oder würden sich durch ihre abermalige Begegnung nur die noch ungehobenen Zweifel gegen den Mann bestätigen, der mit der Welt,

Digitized by Google

von welcher er selbst sich mit so entschiedener Hoffnungslosigkeit abwandte, auf so vertrautem Fusse stand und sich, nach wie vor, täglich und stündlich ihre Huldigungen gefallen liess? Der Flüchtige schritt über den mächtigen Steinbau der Ilmbrücke und durch das dunkle Nadelgehölz der bewaldeten Anhöhe auf schattigen Stufen den Hügel zur Altenburg hinauf; hier lag vor ihm das stattliche zweistöckige Haus mit der breiten Auffahrt im herrschaftlichen Stil, welches die Grossherzogin dem verehrten Künstler zum Wohnsitze überlassen hatte, umschlossen von dem grossen Garten, dessen hohe Hecken vor den Blicken der Neugier schützten und den Lärm dämpften, der von der Jenaer Strasse in das Asyl des hier waltenden hohen Geistes hinaufdringen konnte.

Alle Besorgnisse zu verscheuchen, konnte kein Empfang geeigneter sein, als der Franz Liszt's, der sich nicht allein die unerwartete Freude gegönnt sah, den Schöpfer des Tannhäuser unter seinem Dache begrüssen zu dürfen, sondern selbst die Möglichkeit, ihm als freundschafts- und hilfsbedürftigen Flüchtling seine Unterstützung angedeihen zu lassen. Schnell war das Bündniss geschlossen, welches nun zwei hochstrebende Geister zu dauernder Vereinigung und gemeinschaftlichem Vorschreiten verband. Noch ungewiss über den eigentlichen Charakter der ihm drohenden Verfolgung, verbrachte Wagner im verborgenen Schutze der Altenburg wenige köstliche Tage, die ihn mit steigender Gewissheit der hingebenden Neigung Liszt's und dessen weitgeöffneten Herzens für jeden seiner Wünsche versicherten. Zu derselben Stunde, wo es ihm erhaltener Nachrichten zufolge gewiss wurde, dass seine persönliche Lage die allerbedenklichste sei, hörte er endlich noch Liszt eine Probe seines Tannhäuser dirigiren und erkannte in ihm sein zweites Ich wieder. »Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie ausführte, was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen liess. Wunderbar! durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimathlos wurde, die wirkliche, lang ersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimath für meine Kunst!« so

Digitized by Google

ruft Wagner selbst noch später in Erinnerung dieses Moments. Diesem Freunde vertraute er, als er den flüchtigen Fuss weiter setzte, um sich, auf den Rath Liszt's, zunächst nach Paris zu wenden, ruhig den kostbaren Schatz der Originalpartituren seiner Werke an. Sie erhielten in dem Raume, den Liszt sein Heiligthum nannte, in kunstvoll geschnitzter Cassette auf schlankem Säulentischchen ihren den Besuchern der Altenburg wohlbekannten Ehrenplatz, zu welchem der Hausherr seine Gäste nur mit Ehrfurcht und Feierlichkeit zu führen pflegte. Ihr Schöpfer aber warf von der Wartburg aus bald den letzten Blick auf das Deutschland, welches er vor sieben Jahren mit so freudigem Herzen betrat, an dem seine Kunst mit allen Wurzeln und Fasern ihres Wesens hing. Der hellste Sonnenschein lag über dem grünen Thüringerlande, dem traulichsten Flecken der heimathlichen Erde, der er, bereits verfolgt, für immer vielleicht den Rücken wenden sollte.

Um Mitte Mai traf Wagner in Paris ein. Sein lebhaftestes Bedürfniss war der öffentlich einzulegende Protest gegen die augenblicklichen Besieger der Revolution, denen er wenigstens den Theil ihres Herrenrechtes abzustreiten hatte, nach welchem sie sich für Beschützer der Kunst ausgaben. War es ihnen geglückt, die politische Erhebung niederzuschlagen und zu bewältigen, so sammelte er nun den Athem zum Aufruf für die geistige und sociale »Menschheitsrevolution.« Er beabsichtigte das Schriftstück, welches ihn enthalten sollte, in Gestalt einer Folge von Artikeln in einer französischen politischen Zeitschrift, etwa dem Journal des debats, niederzulegen. Allein die Metropole der Mode und der Oper hatte sich in den Jahren, seit er sie nicht wiedergesehen, nicht verändert und es gelang Wagner nicht, hier den gewünschten Anknüpfungspunkt zu finden. Er erhielt die Versicherung, die Zeit sei nicht geeignet, die Aufmerksamkeit des Pariser Publikums auf die Ansichten eines deutschen Musikers über das Verhältniss von Kunst und Revolution zu lenken, ja man begriff nicht, was dieser Aufsatz namentlich in einem politischen Tagesblatt sagen wollte.

Digitized by Google

Im Uebrigen steigerte sich sein Abscheu vor dem Leben und Treiben der glänzenden Seinestadt in kurzer Zeit so sehr, dass es ihn nicht länger in ihr duldete. Sie zog bei ihrem erneuerten Anblick an ihm vorüber, wie ein schwarzes Bild aus einer längst abgethanen grässlichen Vergangenheit, das er beim ersten Wiedererkennen von sich wies, wie ein nächtliches Gespenst. Eilend wandte er sich nach den frischen Alpenbergen der Schweiz, um wenigstens nicht mehr den Pestgeruch des modernen Babel zu athmen.

Der gastliche Freistaat, der so manchem Verbannten ein dauerndes oder vorübergehendes Asyl und einen angemessenen Wirkungskreis dargeboten, gewährte auch Wagner für lange Jahre eine friedliche Heimath. Anfang Juli hatte er sich nach Zürich begeben, hier traf ihn der öffentliche Aufruf, durch welchen »Herr Kapellmeister Wagner« bis Ende dieses Monats zum Wiedererscheinen aufgefordert wurde, widrigenfalls man »seine Stelle einziehen« werde. Es wäre nicht rathsam gewesen, dieser freundlichen Einladung nachzukommen. Als selbst die Schröder-Devrient später arglos Dresden betrat, wurde sie sofort verhaftet und in Untersuchung gestellt, obgleich ihre ganze Theilnahme an den politischen Vorgängen nur darin bestanden hatte, dass sie durch zufällige Anwesenheit Zeugin derselben gewesen war. Richard Wagner wäre es schlimmer ergangen, hätte er es gewagt, in Deutschland und vollends in Sachsen zu erscheinen, wo die Reaction in vollster Strenge eingetreten war und die Kerker sich mit Gefangenen füllten. Dass einigen der Schuldigsten, z. B. dem Haupte der provisorischen Regierung, Tzschirner, die Flucht geglückt war, vermehrte die Strenge gegen die Uebrigen. Wie aber die deutschen Regierungen über Wagner dachten, ergiebt sich am deutlichsten aus der langjährigen Verzögerung seiner Begnadigung und Restitution in seine bürgerliche Stellung, die dem Künstler auch durch einflussreichste Verwendung nicht früher vermittelt werden konnte. *) In Zürich

*) Noch im Juni 1853 war im Allgemeinen Polizei-Anzeiger unter der Rubrik „Politisch gefährliche Individuen“ die Bekanntmachung zu

Digitized by Google

dagegen fühlte er sich schnell heimisch, er erwarb sich hier bald einen Kreis von biederen Freunden und im October 1849 auch das Bürgerrecht der Stadt. Eine seiner ersten Bemühungen von hier aus war es, sich nun in Deutschland einen Verleger für seine Schrift »Die Kunst und die Revolution« zu suchen. Er trat zu diesem Zwecke mit Otto Wigand in Leipzig in Verbindung, der auch seine nachfolgenden Schriften in Verlag übernahm. Bezeichnend war die Aufnahme seines Protestes im Vaterlande. Wie man hier in jeder Beziehung im Begriff war, die letzten Spuren der soeben erlebten Erschütterungen zu verwischen und das Andenken des Aufstandes aus dem Gedächtnisse zu tilgen, musste die Schrift, die für die Kunst an die Revolution appellirte, den seltsamsten Missverständnissen ausgesetzt sein. Meist ward ihr Hohn und spöttische Verdrehung ihres Inhalts entgegengesetzt, und so besonders in ihrer Anwendung des griechischen Kunstideals auf die Gegenwart. »Fast scheint es,« liess sich z. B. das Dresdener Journal vernehmen, »als wolle Richard Wagner durch seine Brochüre auch die Dresdener Barrikadensteine zu Bausteinen für den Dom der Zukunft verklären. Die Entzückung, in die er bei dem Gedanken geräth: Lieber einen halben Tag Grieche; als in Ewigkeit — ungriechischer Gott! deutet auf uns naheliegende Zustände hin. Apollon, von dem wir soviel Schönes hören, muss symbolisch verstanden und nicht unpassend könnte dafür »Röckel« substituirt werden. Ein höchst gesunder, rustical nüchterner Gedanke ist die Rehabilitation des Hellenenthums, ohne Sclaverei natürlich; darauf sollte Herr Wagner, um der Concurrenz in der Ausführung vorzubeugen, ein Patent nehmen. Die Sache wird

---

lesen: „Wagner, Richard, ehemaliger Kapellmeister aus Dresden, einer der hervorragendsten Anhänger der Umsturzpartei, welcher wegen Theilnahme an der Revolution in Dresden im Mai 1849 steckbrieflich verfolgt wird, soll, dem Vernehmen nach, beabsichtigen, sich von Zürich aus, woselbst er sich gegenwärtig aufhält, nach Deutschland zu begeben. Behufs seiner Habhaftwerdung wird ein Portrait Wagner's, der im Betretungsfalle zu verhaften und an das Königliche Stadtgericht zu Dresden abzuliefern sein dürfte, hier beigefügt."

Digitized by Google

sich leicht und ohne grosse Kosten und Umstände arrangiren lassen: nachdem durch die Revolution die offenkundige Erniedrigung und Ehrlosigkeit Aller, das Christenthum, beseitigt ist, werden wir eines schönen Tages sammt und sonders Vollstrecker von Zeus Willen auf der sächsischen Erde und spielen den ganzen Tag ohne Gage Trauerspiele. Des lieben Friedens wegen könnten vielleicht Montags, Mittwochs und Freitags die Radicalen spielen und die Reactionäre zusehen, Dienstag, Donnerstag und Sonnabend spielen die Reactionäre und die Radicalen sehen zu; vorausgesetzt, dass Herr Wagner nichts dagegen einzuwenden hat. Gearbeitet wird nicht mehr, da den Handwerker seine Arbeit nicht mehr erfreut. Alles wird den Maschinen aufgebürdet, welche sich auch von selbst machen und anständiger Weise auch ohne menschliche Fürsorge im Gange bleiben werden. Nichts einfacher, als das. Herr Wagner thut uns bitteres Unrecht, wenn er uns zutraut, wir würden: Ideale! und: Utopien! schreien. Wir geben ihm ganz Recht.«

In diesem Ton fiel man über das warm geschriebene, von dem Schwunge poesievoller Rede und glänzender, oft hinreissender Darstellung getragene Buch her, statt in ihm den ächt künstlerischen Geist zu erkennen, der, von einer rein politischen oder rein gelehrten Mitwelt sich aus demselben innersten Bedürfnisse abwendend, welches einst Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen geleitet, an dem edeln Vorbilde des hellenischen Alterthums die Würde der reinen Kunst ebenso hoch zu erheben strebt, wie er sie zur blossen Unterhaltung eines gelangweilten, launischen, abgespannten und genusssüchtigen Publikums herabgewürdigt sah. Unbeirrt und im sicheren Bewusstsein, er müsse und werde gleichgestimmte Seelen finden und sein Zuruf nicht ungehört verhallen, liess der kühne Verkünder des neuen Kunstevangeliums nicht ab, sich in die weitere Ausführung seiner Ideen zu vertiefen. Der Winter von 1849 zu 1850 war der Abfassung einer grösseren Abhandlung gewidmet, die unter dem siegesgewissen Titel: »Das Kunstwerk der Zukunft« das von ihm angestrebte Kunstideal in

Digitized by Google

festeren Zügen hinstellte. Sie erschien Anfang 1850, gleichfalls im Verlage von Otto Wigand, der gleichzeitig auch die bereits früher verfasste Schrift »Die Wibelungen« herausgab. Um dieselbe Zeit entstand auch die kürzere Betrachtung über »Kunst und Klima«, die im Aprilheft von Ad. Kolatschek's deutscher Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben veröffentlicht wurde. Wir können nicht umhin, diesen Schriften zum Verständnisse von Wagner's Zielen im Folgenden unsere eingehende Aufmerksamkeit zu widmen.

Digitized by Google

II.

Kunstschriften.

Die Kunst und die Revolution. Das Kunstwerk der Zukunft. Kunst und Klima.

Schon während seiner Dresdener Zeit war Richard Wagner oft von Freunden aufgefordert worden, seine Gedanken über die Kunst und das, was er in ihr wolle, schriftstellerisch kundzugeben. Stets hatte er es vorgezogen, dies Wollen durch künstlerische Thaten zu zeigen. Jetzt fehlte es zu solchen an jeder entfernten Möglichkeit. Wie daher einst in Paris die Empörung gegen das dort herrschende Kunstwesen ihm die Feder zur literarischen Thätigkeit in die Hand gedrückt hatte, ward er nun wieder zum Schriftsteller, um sich mit gleicher Entschiedenheit von dem gesammten Kunstwesen der Gegenwart öffentlich loszusagen. Dies aber vermeinte er nur zu können, wenn er dasselbe in seinem bedingenden Zusammenhange mit den ganzen politisch-socialen Zuständen der modernen Welt betrachtete. Verfolgen wir zunächst den Gedankengang der ersten unter diesen Schriften: »Die Kunst und die Revolution.« Sie giebt gleichsam das selbst zum Buche gewordene Programm für die nachfolgenden schriftstellerischen Arbeiten. In ihr macht Wagner, um mit Brendel

Digitized by Google

zu reden, erst seiner Stimmung Luft. Sie zerfällt in sechs Abschnitte mit einleitender Vorbemerkung. Der Verfasser geht davon aus, dass die Klage der Künstler über die Revolution eine allgemeine sei, sie bedrohe die Grundlagen des Erwerbes, des Verkehrs, des Reichthums, sie lähme den Credit, die Industrie stocke und — die Kunst habe nicht mehr zu leben. Es wäre grausam, meint Wagner, den Tausenden von dieser Noth betroffenen ein menschliches Mitleid zu versagen, doch bliebe die Frage offen, ob solche Künstler ein Recht hätten, sich mit der Kunst selber zu verwechseln und ob die Revolution demnach billigerweise auch als die grundsätzliche Feindin der Kunst anzusehen sei. »Ehe hierüber entschieden werde, möchten zuvor wenigstens diejenigen Künstler zu befragen sein, welche durch Ausspruch und That kundgaben, dass sie die Kunst rein um der Kunst selbst willen liebten und trieben, und von denen dies Eine erweislich ist, dass sie auch damals litten, als jene sich freuten«.

»Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt thun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen. Unsere moderne Kunst ist nur ein Glied in der Kette der Kunstentwickelung des gesammten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen.« So beginnt der erste Abschnitt, der uns in glanzvoller Schilderung das Hellenenthum in seiner Blüthe vorführt, in der es den schönen und starken freien Menschen auf die Spitze seines religiösen Bewusstseins gestellt und ihn in Apollon verkörpert habe. »Dieses Volk, in jedem seiner Theile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigenthümlichkeit, rastlos thätig, im Ziele einer Unternehmung nur den Angriffspunkt einer neuen Unternehmung erfassend, unter sich in beständiger Reibung, in täglich wechselnden Bündnissen, täglich neu sich gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Misslingen, heute von äusserster Gefahr bedroht, morgen den Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und aussen in unaufhaltsamster, freiester Entwickelung begriffen, — dieses Volk strömte von den Staatsversammlungen, vom Gerichtsmarkte, von den Schiffen,

Digitized by Google

aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden, zusammen, erfüllte zu Dreissigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Thätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte, sich in die innigste Einheit zu verschmelzen und so in edelster, tiefster Ruhe Das zu sein, was es vor wenig Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war.« Die schöne Blume aber, die aus dem Griechenthum hervorgesprossen sei, um ihren wonnigen Duft der Ewigkeit zu spenden, sei die griechische Tragödie und ihr Duft der griechische Geist, der uns noch heute berauscht.

Der zweite Abschnitt belehrt uns, wie der Verfall dieser Tragödie genau mit der Auflösung des athenischen Staates zusammenhänge. Als sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das grosse Gesammtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandtheile auf. Der Philosophie und nicht der Kunst gehören die zwei Jahrtausende an, die seit dem Untergange der griechischen Tragödie bis auf unsere Tage verflossen. Wohl habe sie ab und zu ihre Strahlen in die Nacht des unbefriedigten Denkens gesandt, nie aber sei sie wieder der Ausdruck einer freien Allgemeinheit geworden. Bei den Römern, diesen brutalen Weltbesiegern, habe das Gladiatorenwesen ihre Stelle vertreten, das Christenthum dagegen, weil es Verachtung der Welt und Abwendung vom Diesseits lehre, keine wirkliche lebendige Kunst aus sich hervorbringen können. Wie wir in der ganzen Geschichte des Mittelalters immer nur auf den Kampf der weltlichen Gewalt gegen den Despotismus der Kirche träfen, so habe sich der künstlerische Ausdruck der christlich-europäischen Welt immer nur im Gegensatze kundgeben können, nicht aber als der Ausfluss einer vollkommen harmonisch gestimmten Einheit der Welt, wie es die griechische Kunst war. Auch auf die Kunst im Solde der Fürsten, am Hofe Ludwig XIV., fällt der Blick des betrachtenden Meisters; doch so übel der

Digitized by Google

freien Kunst der Dienst des vornehmen Herrn anstehe, findet er doch, dass sie sich in der Gegenwart einer noch schlimmeren Herrin mit Haut und Haar verkauft habe: der Industrie.

Mit vernichtender Schärfe geisselt der dritte Abschnitt diese heutige dramatische Kunst, die aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft, der Geldspekulation, ihren Lebenssaft sauge. Sie biete uns nicht das wirkliche Drama, dieses eine untheilbare Kunstwerk des menschlichen Geistes; die innige Vereinigung aller Kunstzweige zum höchsten, vollendetsten Ausdruck zu bewirken, sei unser Theater unfähig. Dies beweise schon die Theilung in die beiden Sonderarten des Schauspiels und der Oper, wodurch dem Schauspiel der unendlich steigernde Ausdruck der Musik entzogen, der Oper aber von vornherein die höchste Absicht des wirklichen Dramas abgesprochen sei. Während somit das Schauspiel sich im Allgemeinen nie zu idealem, poetischem Schwunge erheben könne, sei vollends die Oper zu einem Chaos durcheinanderflatternder sinnlicher Elemente ohne Haft und Band geworden, aus dem sich jeder nach Belieben auflöse, was seiner Genussfähigkeit am besten behagte; der Zweck, der einzig den Verbrauch so mannigfaltiger Mittel zu rechtfertigen habe, der grosse dramatische Zweck falle Niemandem mehr ein. Sehr richtig urtheilten eine grosse Anzahl beliebter Künstler: wenn der Prinz von einer anstrengenden Mittagstafel, der Banquier von einer angreifenden Speculation, der Arbeiter vom ermüdenden Tagewerke im Theater anlange, so wolle er ausruhen, sich zerstreuen, unterhalten, nicht sich anstrengen und von Neuem aufregen. »Dieser Grund ist so schlagend wahr,« ruft Wagner, »dass wir ihm einzig zu entgegnen haben, wie es schicklicher sei, zu dem angegebenen Zwecke alles Mögliche, nur nicht das Material und das Vorgeben der Kunst verwenden zu wollen. Hierauf wird uns aber erwidert, dass, wolle man die Kunst nicht so verwenden, diese ganz aufhören und dem öffentlichen Leben gar nicht beizubringen sein, d. h. die Künstler nicht mehr zu leben haben würden.« Was hülfe es nun, dass die grössten und edelsten Geister, vor denen Aeschylus und Sophokles freudig als Brüder sich

Digitized by Google

geneigt haben würden, seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben hätten? »Wir liessen sie erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunstwerk, denn das grosse, wirkliche, eine Kunstwerk können sie allein nicht schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken: die Tragödie des Aeschylus und Sophokles war das Werk Athens.«

Diese öffentliche Kunst des modernen Europa stellt nun der vierte Abschnitt in ihren Hauptzügen der öffentlichen Kunst der Griechen gegenüber. Ein kühnes Wagniss, wohl muss sich die moderne Kunst vor solchem Vergleiche scheuen. Und doch haben Deutschlands grösste Geister immer wieder die Feuerprobe dieses Vergleichs angestellt. Sie ergiebt auch in Wagner's Untersuchung mit strenger Consequenz, dass die griechische öffentliche Kunst eben wirklich Kunst gewesen, die unsere aber nur künstlerisches Handwerk sei, das den Ausübenden nicht an sich erfreuen, sondern bei dem er nur den Nutzen im Auge habe, den ihm seine Arbeit bringt. Somit sei die wahre Kunst in unserer Oeffentlichkeit nicht vorhanden, sondern lebe nur im Bewusstsein des Einzelnen. Zur Zeit ihrer Blüthe bei den Griechen sei sie daher conservativ gewesen, weil sie dem öffentlichen Bewusstsein als ein gültiger und entsprechender Ausdruck diente: bei uns sei die ächte Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatz zur gültigen Allgemeinheit existire.

Aber eben nur die Revolution, nicht etwa die Restauration könne uns dieses höchste Kunstwerk wiedergeben, lehrt der fünfte Abschnitt. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, ist unendlich viel grösser, als die, welche bereits einmal gelöst worden ist. Wir wollen nicht wieder Griechen werden, denn was die Griechen nicht wussten und weswegen sie eben zu Grunde gehen mussten, das wissen wir. Schönheit und Stärke, als Grundzüge des öffentlichen Lebens können nur dann eine beglückende Daner haben, wenn sie allen Menschen zu eigen sind. Für die Wendung der Geschicke Griechenlands ist der Sclave die verhängnissvolle Angel geworden, zugleich aber für alle Weltgeschicke. Heute sei nur derjenige frei, welcher Geld habe; wundern wir uns daher nicht, wenn auch die

Digitized by Google

Kunst nach Gelde geht. »Aus dem entehrenden Sclavenjoche des allgemeinen Handwerkerthumes mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns aber zum freien künstlerischen Menschenthume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen; aus mühselig beladenen Tagelöhnern der Industrie zu schönen starken Menschen werden!« Hierzu gebe uns die Revolution die Stärke, die Kunst die Schönheit. Ist dann einst die Industrie nicht mehr unsere Herrin, sondern unsere Dienerin, so werden wir den Zweck des Lebens in die Freude am Leben setzen, dann werden die Tragödien die Feste der Menschheit und die Kunst wieder conservativ sein.

Der sechste Abschnitt begegnet endlich den Zweifeln an der Möglichkeit, diesen Zustand »künstlerischen Menschenthumes« schon jetzt vorbereitend anzubahnen. Gerade das Theater solle in der Befreiung von dem Joche der Industrie allen Uebrigen vorangehen; denn es sei die umfassendste, einflussreichste Kunstanstalt und ehe der Mensch seine edelste Thätigkeit, die künstlerische, nicht frei ausüben kann, wie sollte er da hoffen, nach anderen Richtungen frei und selbstständig zu werden? Am Staate und an der Gemeine wäre es zunächst, ihre Mittel gegen den Zweck abzuwägen, um das Theater in den Stand zu setzen, nur seiner höheren wahrhaften Bestimmung nachgehen zu können. Ihre Sache müsste es zugleich sein, aus gesammelten Kräften die Künstler für ihre Leistungen zu entschädigen, damit hierdurch zugleich die Theateraufführungen nicht als Leistungen gegen Bezahlung erschienen und das Publikum zu ihnen unentgeltlichen Zutritt habe. »Wo die Kräfte hierzu nicht ausreichten, würde es für jetzt und für immer besser sein, ein Theater, welches nur als industrielle Unternehmung seinen Fortbestand finden könnte, gänzlich eingehen zu lassen, mindestens auf eben so lange, als das Bedürfniss sich nicht kräftig genug erweist, um seiner Befriedigung das nöthige gemeinsame Opfer zu bringen.«

Ausführlicher war die zweite Arbeit Wagner's: »Das Kunstwerk der Zukunft«, in der er sein eigentliches künstlerisches Glaubensbekenntniss niederlegte. Wie er sich

Digitized by Google

in diesem Buche in manchen Punkten und so auch mehrfach in der Terminologie an die Anschauungsweise Ludwig Feuerbach's anlehnt, dessen Schriften ihn damals lebhaft angeregt hatten und in dessen Auffassung des menschlichen Wesens er den von ihm selbst gemeinten »künstlerischen Menschen« zu erkennen glaubte, so trägt es auch seinen Namen an der Spitze, als ihm »in dankbarer Verehrung gewidmet«. In der Vorrede dazu heisst es, dass er ihm in diesem Werke nur sein Eigenthum zurückgebe: »Nur insoweit es nicht mehr Ihr Eigenthum geblieben, sondern das des Künstlers geworden, musste ich darüber unsicher sein, wie ich mich zu Ihnen zu verhalten hätte: ob sie aus der Hand des künstlerischen Menschen das wieder zurückzuempfangen geneigt sein würden, was sie als philosophischer Mensch diesem spendeten. Der Drang und die tief empfundene Verpflichtung, jedenfalls Ihnen meinen Dank für die mir von Ihnen gewordene Herzstärkung zu bezeigen, überwog meinen Zweifel.« Das Buch zerfällt in grössere Abschnitte: Der Mensch und die Kunst im Allgemeinen, der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst, der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen, Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft.

Aus dem natürlichen Wesen des Menschen sucht Wagner das von ihm erstrebte Kunstideal herzuleiten. Demgemäss beginnt er mit dem allgemeinen Satze: wie der Mensch sich zur Natur verhält, verhält sich die Kunst zum Menschen. In dem Menschen erreicht die unbewusste Natur ihren Höhepunkt, weil sie in ihm zu ihrer eigenen Erkenntniss gelange, unter den menschlichen Vermögen sei aus demselben Grunde die Kunst das Höchste. Aber die Kunst soll denselben Charakter der Nothwendigkeit haben, wie ihn die Erscheinung des Menschen in der Natur hat; nothwendig ist jedoch nur, was einem Bedürfnisse entspringt und zwar einem wahren, gemeinsamen Bedürfnisse. Was dagegen heute die Welt regiere, sei der Luxus und die Mode, deren Bedürfnisse eingebildet und egoistisch seien. Darum wird das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk hingestellt, denn es

Digitized by Google

sei der Inbegriff derer, die eine gemeinsame Noth empfinden und gemeinsame Bedürfnisse hegen.

Der zweite Abschnitt bespricht den künstlerischen Menschen und die von ihm abgeleitete Kunst unmittelbar. Der Mensch ist ein äusserer und innerer; dem Auge stellt sich der äussere, dem Ohre der innere Mensch dar. Das Auge erfasst seine leibliche Gestalt, dem Ohre theilt sich der Ton seiner Stimme mit und wo der Ton an sich seine Schranke findet, tritt der Ausdruck der Sprache ein. Daher sind Tanz-, Ton- und Dichtkunst die drei rein menschlichen Kunstarten, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Was sie aus dieser ihrer ursprünglichen Verschlingung getrennt hat, wird als der »Egoismus« bezeichnet, vermöge dessen sich jede einzelne Kunstart als die allgemeine Kunst geberden möchte. Im Drama hatte die Tanzkunst als Mimik ihre höchste Fülle erreicht, entzückend, wo sie anordnet, ergreifend, wenn sie sich unterordnet. Von ihm getrennt, hat sie in ihrer Sonderexistenz ihre höchste Fähigkeit verloren, durch Mienen und Geberden den Gedanken der Dichtung in seinem Verlangen nach wirklicher Menschwerdung zu erlösen und weiss nun mit allen Zügen ihres Gesichts nur noch unbegrenzte Gefälligkeit und Bereitwilligkeit zu Allem und Jedem auszudrücken. Wenn sie sich in der Pantomime auch zur Absicht des Dramas anlässt, so giebt sich hierbei noch ihr edelstes Bestreben kund, indem sie sich vor dem lüsternen Blick der Frivolität durch diesen Schleier zu decken sucht. Aber auch hier muss sie dennoch das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbstständigkeit mit jämmerlicher Entstellung büssen und von der Prostitution zur Lächerlichkeit, von der Lächerlichkeit zur Prostitution flüchten — »o herrliche Tanzkunst! o schmähliche Tanzkunst!« dieser Ausruf schliesst die ihr zugewendete Betrachtung. — »Das Meer trennt und verbindet die Länder: so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äussersten Gegensätze menschlicher Kunst, die Tanz- und Dichtkunst,« beginnt das Kapitel über die zweite der Schwesterkünste und verbleibt in seiner

Digitized by Google

weiteren Ausführung diesem Bilde treu. Der Hellene verlor das Küstenland nie aus dem Auge, wenn er zwischen wohlvertrauten Ufern nach dem melodischen Takte der Ruder dahinfuhr — der Christ schied sich von den Ufern des Lebens und vertraute sich dem unendlichen Meere der absoluten Musik an. Die unermessliche Fähigkeit der Instrumentalmusik erschloss sich Beethoven und drang durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister zu so weiter Fahrt getrieben, sie galt einer neuen Welt: rüstig warf er den Anker aus und dieser Anker war — das Wort. Das Wort: »Freude!« mit dem er den Menschen zuruft: »Seid umschlungen Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt!« Dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerks der Zukunft sein! Die letzte Symphonie Beethoven's ist die Erlösung der Musik zur allgemeinsamen Kunst, auf welche nur das allgemeinsame Drama folgen kann.*) Das folgende Kapitel, welches sich der Dichtkunst als Sonderkunst zuwendet, eifert mit echt künstlerischer Entrüstung gegen die blosse Literaturpoesie und das Unerhörte, wozu es der Literaturdichter gebracht habe, der lieber für das glatte Papier, als für die ungehobelte Bühne dichte: die für die stumme Lectüre geschriebenen Dramen der Gegenwart. Als der einzige bisherige Versuch zur Wiedervereinigung der drei rein menschlichen Kunstarten erscheine die Oper. Aber die in ihr dargebotene Vereinigung sei nur eine scheinbare und die Oper in der That der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen der einzelnen Künste, der gemeinsame Vertrag ihres Egoismus

*) „Macht, was Ihr wollt"! ruft Wagner an dieser Stelle den Musikern zu, welche fort und fort Symphonien schreiben, ohne auf den Gedanken zu gerathen, dass die letzte Symphonie schon geschrieben sei, „seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet Euch mit Sebastian Bach, schreibt Messen, Oratorien, macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text: — Ihr bringt nichts zu Stande, das wahres Leben in sich habe, — denn seht — Euch fehlt der Glaube, der grosse Glaube an die Nothwendigkeit dessen, was Ihr thut!"

Digitized by Google

geworden. Nur aus gleichem gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten zu ernstlichem Zusammenwirken für den grossen Zweck des Dramas kann ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk ermöglicht werden. »Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbstständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen, erst, wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag, erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja, ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben.«

Der dritte Abschnitt handelt von dem Menschen als künstlerischen Bildner aus natürlichen Stoffen. Das künstlerische Verlangen des Menschen dehnt sich über die Darstellung seiner selbst auch auf seine Umgebung, die Natur aus. Diesem Verlangen, zu dem künstlerisch schön sich darstellenden Menschen den künstlerisch schönen Hintergrund zu liefern, wie ihn für den natürlichen Menschen eben die Natur selbst gewährt, verdankt die Baukunst als Kunst ihren Ursprung, nicht dem physischen Bedürfniss nach Wohngebäuden. Zeigt sie sich doch bei dem Volke, von dem all unsere Kunst herstammt, vorzugsweise an den Tempeln der Götter verwendet, in welchen der Lyriker seine Tänze anordnete, in den Theatern, in welchen der Tragöde sein Werk aufführte. Erst als der Privatmann nicht mehr den gemeinsamen Göttern Zeus und Apollo, sondern dem alleinseligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichthums, opferte, nahm er sich den Architekten für seine egoistischen Zwecke in Sold. Unsere heutige Baukunst ist die des blossen Utilismus oder des Luxus, daher ihre Regel kleinlich und hässlich. Mit dem Eintreten des Kunstwerkes der Zukunft wird die Baukunst wieder einen Gegenstand haben, dem ihre Formen zur Umgebung dienen können, dann wird sie auch wieder erfinden können, denn ohne das Bedürfniss ist keine Erfindung möglich.*) Die Bildhauerkunst ist die zweite

*) Man halte hierzu die lehrreichen Auseinandersetzungen in der

Digitized by Google

der hierhergehörigen Kunstgattungen. Sie erreichte ihre Blüthe genau dann, als das lebendige menschlich gemeinsame Kunstwerk der Tragödie von seiner Höhe herabsank und sich in seine Bestandtheile zersplitterte. Bewegungslos und kalt sind ihre Werke, wie eine versteinerte Erinnerung, wie eine Mumie des Griechenthums: »ihre Erlösung ist die Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige«. So gewinnt auch die Malerei ihre künstlerische Bedeutung erst von da an, wo das lebendige Kunstwerk der Tragödie verblich; in der sogenannten historischen Richtung hielt sie das gemeinsame Kunstwerk in der Erinnerung fest. Als diese Erinnerung schwand, blieben ihr nur zwei Wege zu ihrer unmittelbaren Entfaltung übrig, das Portrait und die Landschaft. Die künstlerische Richtung, welche in der Architektur die Natur immer nur auf sich, den Menschen, allein bezog, brach sich gewissermassen in der Landschaftsmalerei, welche die Natur in ihrem eigenthümlichen Wesen rechtfertigte, den künstlerischen Menschen zum liebevollen Aufgehen in sie bewog, um ihn unendlich erweitert in ihr sich wiederfinden zu lassen. Sie wird uns lehren, die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten, in welchem sie, selbst lebendig, den warmen Hintergrund für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten Menschen gewähren wird.

Der vierte Abschnitt giebt die Grundzüge des Kunstwerks der Zukunft. Vor allen anderen glänzend in der Darstellung malt er mit lebhafter Farbengebung die gemeinsame Wirksamkeit der Künste und vorzüglich die Bedeutung des Orchesters, welches als das von der Musik in ihrer Einsamkeit gebildete Kunstorgan in seinem Verhältnisse zum Drama in schönem Bilde der Erde verglichen wird, die dem Antäus,

---

Schrift über „das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth", welche aus spätester Zeit so schöne Belege für das hier Ausgesprochene gewähren, und aus denen der Mythus von Amphions Lyra allerdings eine ebenso neue wie herrliche Deutung erhält!

Digitized by Google

sobald er sie mit den Füssen berührt, neue unsterbliche Lebenskraft verleiht.

Als den Künstler der Zukunft, den Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst stellt endlich der fünfte Abschnitt die freie künstlerische Genossenschaft hin, die sich zu keinem anderen Zwecke, als dem der Befriedigung gemeinschaftlichen Kunstdranges sich vereinigt.

In der zweiten ausführlichen Schrift Wagner's treten uns somit dieselben Anschauungen entgegen, die er schon in »Kunst und Revolution« angedeutet hatte, nur weiter entwickelt, zur Theorie gefestigt, so dass wir in diesem Buche seine damaligen Kunsttendenzen in vollständiger und bestimmtester Fassung vor uns haben. Müssen wir in der Zurückweisung einer Sonderexistenz der einzelnen Künste gegen das »allgemeinsame Kunstwerk« eine Einseitigkeit erkennen, so wissen wir diese heute mindestens als eine grossartige Einseitigkeit zu würdigen, deren Ungerechtigkeit nur eine scheinbare ist. Was ihr zu Grunde liegt, ist die höchste Gerechtigkeit gegen ein vorschwebendes künstlerisches Ideal, welches die ganze Seele des Künstlers so sehr mit warmer Begeisterung erfüllte, dass ihm dagegen unsere übrige öffentliche Kunstproduction kleinlich genug erscheinen musste. Unmittelbar nach Vollendung des »Kunstwerk der Zukunft« unternahm Wagner zu Anfang des Jahres 1850 noch die Abfassung der kurzen Abhandlung über »Kunst und Klima«. Dieselbe sucht Einwänden zu begegnen, die ihm bereits auf seine erste Schrift hin gemacht waren. Er habe den Einfluss des Klimas auf die Befähigung des Menschen zur Kunst ausser Acht gelassen, er setze von den modernen nördlich europäischen Nationen ein zukünftiges künstlerisches Anschauungs- und Gestaltungsvermögen voraus, dem die natürliche Beschaffenheit des Klimas durchaus zuwider sei. Gerade diesen Einwurf glaubte Wagner am wenigsten gelten lassen zu dürfen. Ueberall, wo das Klima nicht verwehre, dass es starke und freie Menschen gäbe, werde es auch nicht hindern, dass diese Menschen schön seien und das Bedürfniss der Kunst empfänden. Auch das Vorbild Griechenlands für die moderne

Digitized by Google

Kunst hält er gerade in diesem Sinne aufrecht: »Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wollüstigen Blumenlande Indien ward die wahre Kunst geboren, sondern an den nackten meerumspülten Felsgestaden von Hellas, auf dem steinigen Boden und unter dem dürftigen Schatten des Oelbaumes von Attika stand ihre Wiege: — hier litt und kämpfte unter Entbehrungen Herakles, hier ward der wahre Mensch erst geboren«. Nicht die Gunst, sondern die Ungunst des Klimas, die Kargheit der Lebensbedingungen war es, welche das Kunstwerk der Griechen erzeugte und wir hätten demnach den Muth nicht zu verlieren, was jenem Volke einst gelungen, auch bei uns neu und grösser zu verwirklichen!

Digitized by Google

III.

Ein letzter Versuch und die Weimarer Lohengrin-Aufführung.

Bemühungen für einen Pariser Erfolg. Wieland der Schmied. Erkrankung in Paris. Rückkehr nach Zürich. Oper und Drama. Lohengrin in Weimar. Correspondenz mit Liszt und Genast. Judenthum in der Musik.

Während dieser angelegentlichsten schriftstellerischen Bethätigung hörte Richard Wagner jedoch nie ganz auf, sich auch mit künstlerischen Entwürfen zu tragen. Er war sich zwar über seine Lage klar genug, dass er auf die Möglichkeit, jetzt eines seiner Werke aufgeführt zu sehen, keinerlei Vertrauen oder Hoffnung setzte. Vielmehr hatte er mit Grundsätzlichkeit jeden Versuch eines gedeihlichen Befassens mit den bestehenden Theaterverhältnissen völlig aufgegeben und hegte eher eine Abneigung dagegen, durch einen Versuch das Unmögliche möglich machen zu wollen. Doch fand er äussere Veranlassung genug, sich wenigstens in entferntere Berührung mit dem öffentlichen Kunstwesen zu setzen, und gerade mit derjenigen Seite desselben, die ihn von jeher, beim blossen Gedanken daran, bis auf den Grund seiner Seele zuwider gewesen war.

Digitized by Google

Er war gänzlich hülflos in die Verbannung gegangen und ein möglicher Erfolg als Operncomponist in Paris musste seinen Freunden und endlich auch ihm selbst als der einzige Quell für eine dauernde Sicherung seiner Existenz gelten. Der äusseren Noth gegenüber und weil selbst seine theilnehmendsten Freunde seinen Widerstand gegen diesen Plan nicht für durchaus gerechtfertigt ansahen, versuchte er sich zu einem letzten martervollen Kampf gegen seine Natur zu zwingen. Und doch sollte dieser vergeblich sein, denn von seiner einmal eingeschlagenen Richtung abweichen wollte der Meister auch in diesem Falle nicht. Er war bereits im Spätherbst 1849 mit einem Pariser Operndichter in Verbindung getreten, für ihn entwarf er den Plan zur dramatischen Verarbeitung eines Stoffes, der ihn gerade jetzt mit innigster Sympathie durchdrang. Schon den Schluss der gleichzeitigen literarischen Veröffentlichung des Dichters, des »Kunstwerkes der Zukunft«, bildete eine kurze, aber vollendet schöne Darstellung dieses Stoffes, des Mythus von Wieland dem Schmied. Mit Bezug auf sie rief der Künstler das deutsche Volk an: »O einziges, herrliches Volk! Das hast Du gedichtet und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel und schwinge dich auf!« Wäre nach dieser Deutung Wieland der Schmied das deutsche »Volk«, so muss dieses letztere aber auch consequenter Weise im Sinne der ganzen Schrift als künftiger künstlerischer Factor festgehalten werden. Der Wieland, der uns im dramatischen Entwurfe entgegentritt, lässt sich am einfachsten auf den Künstler überhaupt deuten — als solcher wird er uns in der ersten Scene im Gegensatze zu den realen Berufsgattungen vorgeführt, welche durch seine Brüder, den Schützen Eigel und den Arzt Helferich bezeichnet werden — in seinen Schicksalen aber speciell auf den modernen Künstler im Drange derselben Kunstzustände, gegen welche Wagner soeben als Schriftsteller seine schweren Anklagen erhoben. *) Der ganze

*) Dass der nordische Mythus, der den hinkenden Hephästus und den flügelbegabten Dädalus des griechischen Alterthums in einer Person

Digitized by Google

wunderbar dramatische und poetische Entwurf kann daher Schritt für Schritt und Zug für Zug ein Selbstbekenntniss des Dichters genannt werden, eine Selbstbiographie desselben im grossen Stil, denn Wieland's Leiden sind seine eigenen Leiden. Schwanhilde, die Geliebte seiner Jugend, ist das künstlerische Ideal, den der glückliche Künstler in keuschem Verlangen und ungetrübtem Sehnsuchtsglücke nachstreben darf. Da knechtet ihn die Uebermacht einer unkünstlerischen, »utilistischen« Gegenwart, repräsentirt in König Neiding. Wenn er dessen Brot essen, mythisch ausgedrückt, von dem angeblich Neiding gehörigen Golde seine Wunderwerke bereiten will, so soll er ihm zum Danke allerlei Nützliches und Dauerhaftes schmieden, d. h. amüsante Opern verfertigen. Auf der suchenden Fahrt nach dem Ideale, welches Neiding ihm verscheucht, ist er an seinen Hof und somit erst recht in dessen Gewalt gelangt. Hier aber blendet den Unglücklichen der strahlende Schimmer, welchen Bathilden, der falschen Kunst, der Industriekunst, der gestohlene Schmuck verleiht, der doch eigentlich Schwanhilden gehört und ihr rechtmässiges Eigenthum ist, durch dessen leuchtende Kraft es ihr zukam, sich durch die Lüfte zu schwingen und auf Erden alle Herzen sich zu gewinnen. Im Besitze Bathildens, versenkt das Kleinod den Künstler in den Rausch, der ihn den brennenden Durst seiner Liebessehnsucht aus dem Sumpfe stillen, das Ideal seiner glücklichen Jugend, dessen Bild ihm verwischt und undeutlich geworden ist, mit der blendenden Erscheinung verwechseln lässt, die sich im täglichen Verkehr unabweislich seinen Augen aufdrängt und, so oft die Erinnerung an Schwanhilden's Werth in ihm sich wiederbeleben, ihn das Schale und Elende seines Zustandes fühlen lassen will, mit erneuter Gewalt unter Bathildens Joch zurückzwingt. Erst die höchste Noth, in welche ihn Neiding versetzt, indem er

---

vereinigt, wie er uns in der Edda und Wilkinasage vorliegt, einen ethischen Charakter angenommen habe, hatte schon der Gelehrte erkannt. Er bezeichnet nach Rassmann, wie der Künstler durch Leiden zu immer herrlicherer Entfaltung seines Geistes gelange.

Digitized by Google

ihm die Sehnen seiner Füsse durchschneidet, um ihm auch die Flucht unmöglich zu machen, öffnet ihm endlich die Augen, und nun erkennt er auch, dass seine Liebe zu Bathilden keine beglückende und daher auch nicht die ächte war, dass ihre geheimnissvoll dämonische Schönheit nur von dem unrechtmässigen, diebisch entlehnten Schmucke herrührt. Nun taucht in ihm, deutlicher als je, die Rückerinnerung an das verlorene Glück auf, nun wendet er sich ab von Allem, was ihn mit falschen Hoffnungen auf Glück und Liebe hingehalten und getäuscht. In der Noth hülfloser Gelähmtheit, die ihm jeden Schritt für seine Rettung aus der Knechtschaft Neidings versagt, ist der einzige Trost des Bekümmerten das einsame Zwiegespräch mit der Erkorenen seiner Seele, der ächten und einzigen Geliebten, der wahren Kunst, die sich ihm aus ihren Höhen nun wieder nahen darf, da sein Herz nicht mehr vom hohlen Blendwerk falschen Prunkes geblendet wird. In diesem einsam traulichen Verkehr aber wird ihm die Kraft zur Vollendung seines höchsten Meisterwerkes; aus dem hellen Strahl des Königs schmiedet er sich das Flügelpaar, auf welchem er sich zur ewigen Vereinigung mit der Ersehnten über die zu seinen Füssen in Asche zerfallende Welt der Neidinge emporschwingt, blutroth bestrahlt von den Flammen — der Revolution. Diese Deutung des Schlusses ergiebt sich von selbst als unmittelbare Widerspiegelung der Vorgänge von Wagner's Leben. Das Verhältniss des Schützen und Arztes zum Künstler, von denen der erstere den letzteren mit Wild versorgt, während dieser bedacht ist, seine Brüder mit den Schöpfungen seiner Kunst zu erfreuen, indem er dem Schützen einen neuen Bogen, dem Arzte ein zierliches Goldgefäss für seine Heilsäfte schmiedet, giebt in wenigen Zügen ein eindringlich anziehendes Bild von dem socialen Zustande, welchen Wagner als den zu erstrebenden und bezeichnender Weise als einen ursprünglichen und vor dem Eintritte Neiding's in diese friedliche Welt brüderlicher Eintracht bereits gegebenen hinstellt. Auch hier bedient er sich desselben wirksamen Mittels, welches er auch in den gleichzeitigen Kunstschriften anwendet, wenn er für die Umgestaltung der künstlerischen

Digitized by Google

Verhältnisse der Gegenwart zur Erreichung des Kunstwerkes der Zukunft immer wieder den Hinweis erneuert, dass dies Ideal von den Griechen bereits erreicht gewesen sei. Interessante Anklänge bietet der Wielandentwurf in einzelnen Partieen sowohl an den Lohengrinmythus, als an Werke, die noch im Geiste des Dichters schlummerten, im Raub der Iduna an das Rheingold, in der Abwendung Wieland's von Schwanhilde an Siegfried's Untreue gegen Brünnhild, auch Gram erinnert entfernt an Hagen. Schön verwendet ist der Zug, dass Wieland, im Gegensatz zu seinem Vater Wate, der seinen Namen davon trägt, dass er, dem heil. Christoph gleich, den Knaben Wieland auf der Schulter, das Meer durchwatet, — der Erfinder des Kahnes ist. Hier kommen zwar die Neidinge schon auf Schiffen an. Wenn aber Wieland in verwegener Rachefahrt auf einem Baumstamm zu ihnen segelte, so liegt darin deutlich der Anklang an den mythischen Erfinder des Seefahrzeuges.

Im Februar 1850 begab sich Richard Wagner selbst in Angelegenheit des Wielandwerkes abermals nach der französischen Hauptstadt. Deutsche Zeitungen erzählten dem deutschen Volke um diese Zeit, er lebe abwechselnd in Paris und Brüssel und übersetze Eugen Sue's Geheimnisse von Paris ins Deutsche!

Es war das letzte Mal, dass er sich aus äusseren Rücksichten zum Zwange seiner wirklichen Natur bestimmte. Dieser Zwang drückte so furchtbar schmerzlich und zerstörend auf ihn, dass er diesmal dem Untergange nahe gerieth, vor dem ihn seine feste Natur so oft bewahrt hatte. Gleich bei seinem ersten Eintritt in Paris befiel ihn ein alle Nerven lähmendes Uebelbefinden so heftig, dass er schon dadurch allein zum Aufgeben aller Schritte für sein Vorhaben genöthigt ward. Sie wären auch zuverlässig erfolglos gewesen, da Meyerbeer's Prophet zu jener Zeit alles Interesse des Pariser Publikums gefesselt hielt und die weiten Räume der grossen Oper noch bei der sechzigsten Vorstellung die Menge der Hör- und Schaulustigen nicht fassen konnten, die sich zur neuen Oper des berühmten Maestro drängten. Bald

Digitized by Google

wurde Wagner's Uebel und seine Stimmung so unerträglich, dass er, von unwillkürlichem Lebensinstincte getrieben, um seiner Rettung willen zum Aeussersten zu schreiten sich anliess, zum Fortziehen in — Gott weiss welche? — wildfremde Welt, und sich auch von dem Letzten loszusagen, was ihm noch freundlich und wohlgesinnt schien. Die Theilnahme liebender Freunde hielt ihn von diesem Schritt zurück, den ihm die düsterste Hoffnungslosigkeit eingegeben. »Am Ende dieses Pariser Aufenthaltes«, erzählt Wagner selbst, »als ich krank, elend und verzweifelt vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines fast schon ganz vergessenen Lohengrin. Es jammerte mich plötzlich, dass diese Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war, als die Mittheilung der, für die geringen Mittel Weimars, umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin.« Noch ein anderer Freund aber hatte seine letzten Schritte mit theilnehmendem Auge verfolgt und nun deutlich erkannt, dass dem Künstler zu seinem Gedeihen von allen Dingen Unabhängigkeit und völlige Freiheit noth that. »Ich lernte jetzt die vollste, edelste und schönste Liebe kennen«, sagte der Meister, »die einzig wirkliche Liebe, die nicht Bedingungen stellt, sondern ihren Gegenstand ganz so umfasst, wie er ist und seiner Natur nicht anders sein kann. Sie hat mich auch der Kunst erhalten!« Ueber Bordeaux begab er sich nun nach Villeneuve am Genfer See, um sich von den Nachwirkungen seiner Krankheit zu erholen. Nach kurzem Verweilen daselbst, wie in Thun, kehrte er im Juli wieder dauernd nach Zürich zurück, wo er sich für sein weiteres Schaffen eine mehrjährige Muse gesichert fand.

Den Wielandstoff gab er nun auf, um sich von Neuem mit dem Gedanken an die weitere musikalische Ausführung von Siegfried's Tod zu tragen, dessen Dichtung er seit jetzt bald zwei Jahre beendet hatte und die seitdem vergeblich der Composition harrte. Doch war bei diesem Entschlusse noch halbe Verzweiflung mit im Spiele, denn er wusste, er würde diese Musik jetzt nur für das Papier schreiben. Das unerträglich

Digitized by Google

klare Wissen hiervon verleidete ihm sein Vorhaben wieder. Dem geborenen Dramatiker von ächtestem Schrot und Korn war ja von je nichts abschreckender und verhasster gewesen, als Poesie und Musik auf blossem Papier. Seine Unlust zu neuen dramatischen Arbeiten ward ihm zu dem durch die stets neuen Beweise für die Unmöglichkeit vergrössert, sich künstlerisch verständlich dem Publikum mit theilen zu können. Ein tiefer Missmuth beherrschte ihn bei dem Bewusstsein daran, wie sehr er noch allerseits missverstanden werde. Von Neuem griff er daher zur schriftstellerischen Tätigkeit und begann im Sommer 1850 sein grosses Werk über »Oper und Drama«. In diesem letzteren grösseren (dreibändigen) Buche suchte er noch einmal in noch festeren bestimmten Zügen den Gegensatz seines Kunstideals zur bisherigen Oper festzustellen. In der Einleitung dazu ging er von dem Eindrucke aus, den die Arbeit eines tüchtigen und erfahrenen Kunstkritikers, ein längerer Artikel in der Brockhaus'schen Gegenwart unter dem Titel: »die moderne Oper« auf ihn gemacht habe. Er beklagte, dass dieser Artikel, der die einzelnen Erscheinungen der modernen Oper richtig würdige, den wesentlichen Punkt, an welchem dieselbe gescheitert wäre, nicht erkennt und fasst den Irrthum im Wesen dieser Kunstgattung in dem Satze zusammen, dass in der Oper »ein Mittel des Ausdruckes, die Musik, zum Zwecke; der Zweck des Ausdruckes, das Drama, aber zum Mittel gemacht sei.« Um an diese These die Erläuterung des ihm vorschwebenden Kunstwerkes zu knüpfen, setzte sein Plan sich die Gliederung seiner Betrachtungen in drei Theile vor: Die Oper und das We en der Musik, das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst, und Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.

Die unterdessen vorwärtsschreitenden Vorbereitungen zur Weimarer Lohengrinaufführung sollten ihn in ihren herrlichen Erfolgen bald belehren, dass er nicht ganz und gar einsam war und selbst Fernerstehende ihn bereits innig zu verstehen begannen. Doch konnte sich diese freundliche Wirkung erst allmählich auf ihn äussern und bei aller

Digitized by Google

Freude über die endliche Ermöglichung der Aufführung seines Werkes bedrückte den verbannten Tondichter doch mancherlei Sorge und herber Kummer, dass er diesen entscheidenden Begebnissen nicht persönlich beiwohnen konnte. Die lebhafteste Correspondenz darüber mit Liszt, mit dem jungen, thätigen und musikalisch gebildeten Intendanten Ziegesar, mit dem trefflichen Genast konnte ihm dafür keinen ausreichenden Ersatz gewähren und es ist tief rührend, aus diesem Briefwechsel zu erkennen, wie schmerzlich der Künstler seine gezwungene Entfernung von Deutschland trug. Er selbst bekennt, wie sehr er darunter leide, dass »in der Entfernung und ohne die Ueberzeugung der Sinne die Einbildung die schrankenloseste Macht über das Gemüth hat, weshalb auch Gespenster bekanntlich nur von denjenigen gesehen werden, die ausser Stande sind, sich von der Wirklichkeit handgreiflich zu überzeugen.« Bis zum letzten Augenblicke suchte er durch briefliche Ergänzung der in der Partitur gegebenen detaillirten Vorschriften auf möglichste Genauigkeit der scenischen Darstellung zu wirken. Noch drei Tage vor der Aufführung kamen Genast durch Liszt die letzten ergänzenden Anordnungen zu, die ihm den sicheren Beweis gaben, wie staunenswerth lebendig das Werk seinem Schöpfer bis auf das scheinbar geringfügigste Detail vor der Seele stand.*) Endlich fand das Ereigniss der

*) Hervorhebung verdient, was über die Schlussscene gesagt wird: »Ich weiss nicht, welche dramatische Befähigung der Sänger des Lohengrin, Herr B. (Beck) besitzt; für alle Fälle soll er das Wichtigste im Auge haben. Das ist die grosse Schlussscene des dritten Actes; ihre Wirkung beruht darauf, dass er seine schwierige Aufgabe löst. Im Anfange dieser Scene und bei der Anklage Elsa's sei er furchtbar und vernichtend streng, wie ein strafender Gott. Nach seiner Erzählung und der Kundgebung von den Worten an: Ach Elsa, was hast Du mir angethan! breche aber seine göttliche Strenge in den allermenschlichsten Schmerz zusammen. Die ungeheuerste, herzzermalmendste, schmerzlichste Leidenschaft bis zu seinem Scheiden muss den ganzen erschütternden Gehalt des Schlusses der Oper ausmachen. Nur er kann die rechte Wirkung hervorbringen, Niemand anders; alles Andere wird sich von selbst machen. Wenn ein Herz unerschüttert bleibt, so ist es seine Schuld.«

Digitized by Google

ersten Lohengrinaufführung statt, an dem für Weimar so bedeutungsvollen Goethetage, den 28. August. Wir wissen, ein wie allgewaltiges Aufsehen sie erregte, durch ganz Deutschland pflanzte sich mit einem Schlage der einmal gegebene Anstoss fort. Das Wichtigste und Grösste, was Wagner's Wunsch und Liszt's Bemühungen durchgesetzt hatten, war der Umstand, dass sie ohne jede Verkürzung, Tact für Tact nach der Partitur gegeben wurde. Dies gewährte dem verbannten Meister die wohlthuendste Beruhigung. Nicht auf lange sollte er sie geniessen, denn unmittelbar nach der ersten Vorstellung trafen die dringendsten brieflichen Bitten ein, in der Oper zu streichen, die den Künstler von Neuem in die Stimmung leidender Erregtheit versetzten. Die Rückkehr seines jungen Freundes und Schülers Carl Ritter von dem Orte der Aufführung nach Zürich gewährte ihm die Erleichterung, dass er endlich über jeden einzelnen Umstand genau nachfragen konnte und von diesem bis zu möglichster Deutlichkeit einer Vorstellung berichtet wurde. Aber nun dieselben Klagen über Länge des Werkes, Vorschläge zu Kürzungen oder Ansuchen um dahinzielende eigene Vorschläge des Künstlers. Zur Begründung derselben schrieb ihm Genast: »Sie führen das Publikum an eine weite Kluft, jenseits welcher sich ein blühender Garten befindet, und verlangen von demselben, dass es in Masse den kühnen Sprung wage. Das thut es aber nicht. Darum lassen Sie Liszt und mich die Führer sein, die einen bequemen Weg hinüberleiten.« Es klingt trotz der Freude über eine so freundschaftliche Theilnahme an seinem Werke, doch eine schmerzliche Resignation aus Wagner's Antwort hervor, und namentlich auch aus dem Gesichtspunkte, von dem aus er sich seinerseits gegen jede Kürzung erklärt, die zu dem Zwecke geschehe, das grosse Publikum für sein Werk zu gewinnen. Der Brief an Genast vom 23. September 1850 ist in mehr als einer Beziehung ein merkwürdiges Actenstück. »Wie ich ersehe«, schreibt der Meister, »tragen Sie sich weniger mehr mit der Sorge für die Tüchtigkeit und Gelungenheit der Aufführung, sondern dafür, dass die Oper und meine Intentionen überhaupt auch bei dem sogenannten

Digitized by Google

grösseren Publikum leichteren Eingang und dauernde Wirkung gewinnen möchten. Sie verbinden hiermit namentlich auch den Wunsch, meinen Opern im Allgemeinen die Bahn zu grösserer und endlich wohl gar vollständiger Verbreitung zu brechen und erbieten sich, mir dazu den Steg über die Kluft zu bauen, die für diesen Zweck zu überschreiten sein möchte. Ich muss es ganz Ihrer Ansicht überlassen, wie Sie in dieser mir so freundlichen Absicht zu verfahren für gut halten und kann nicht anders, als froh darüber sein, dass ich mir Männer gewonnen habe, die in ihrer Sorge für mich und meine Werke es so eifrig meinen, dass sie sich selbst über die Natur der Sache täuschen, um die es sich hier handelt.« Er habe den Irrthum völlig von sich abgestreift, seinen Werken eine sogenannte Verbreitung zu verschaffen. »Glauben Sie wirklich, hochverehrter Freund, dass meinen Opern und meiner Richtung überhaupt die Thätigkeit innewohne, sich verbreitete Geltung auf einem Boden zu verschaffen, der seiner Natur nach gerade das reine Gegentheil von dem producirt, was auf dem Boden meiner Anschauung wächst? Glauben Sie, gerade herausgesagt, dass mein Lohengrin zum Beispiel je irgendwo anders noch aufgeführt werde, als in Weimar, und zwar auch da gerade nur so lange, als ein Kreis energischer Freunde dort so vereinigt bleibt, als zu meinem wunderbaren Glücke eben jetzt der Fall ist?« Dieser Zweifel bestimmt den Künstler auch in der Beurtheilung des Publikums, auf welches die Weimarer Genossen sich behufs ihrer Vorschläge berufen: »Die Leute, die nach dem zweiten Acte des Lohengrin das Theater verlassen, sind nicht durch die Dauer ermüdet und auch nicht durch Lärmen betäubt, sondern sie erliegen, je besser sie intentionirt sind, der ungewohnten Anstrengung, die ihnen das aufgedrungene Erfassen einer dramatischen Darstellung verursacht, die sich nicht an den viertel oder halben, sondern an den ganzen Menschen wendet. Untersuchen Sie genau, so werden sie mir Recht geben müssen. Wollen Sie nun dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit

Digitized by Google

aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen. Erziehen Sie das Publikum nicht zu solcher Kraftübung im Kunstgenuss, so verschafft Ihr Freundeseifer weder meinen Werken, noch meinen Intentionen Verbreitung. Die Athener sassen von Mittag bis in die Nacht vor der Aufführung ihrer Trilogieen, und sie waren ganz gewiss nichts Anderes als Menschen; allerdings aber waren sie namentlich auch im Genusse thätig. Dies, verehrtester Freund, erwidere ich im Allgemeinen als meine Ansicht über die Sache. Ueberzeuge ich Sie nicht, so muss ich es Ihnen allerdings überlassen, Ihrer Sorge für mein Werk nach Ihrem Dafürhalten sich zu entäussern; mir aber mögen Sie es nicht verargen, durch Ihre Massregeln höchstens einen Erfolg bei den ehrenwerthen Philistern Weimars, keineswegs dadurch aber eine Verbreitung meiner Opern mir versichert zu sehen. Was mir an jenem Erfolge liegt, ist nicht übermässig.« Was die vorgeschlagenen Kürzungen selbst betrifft, deren Genast's Brief ein ganzes Verzeichniss enthielt, so wünscht der Meister künftig in ähnlichen Fällen lieber nichts davon zu erfahren. *) »An jeder derselben,« fährt der Brief fort, »wüsste ich Ihnen und wahrscheinlich überzeugend darzulegen, wie schmerzlich sie mein künstlerisches Ehrgefühl verletzte. Ich frage Sie, mit welchem Gefühle, mit welcher im Voraus geknickten Begeisterung soll ich mich nächstens wieder an die Composition eines musikalischen Dramas machen, wenn ich bei Durchführung der wohlempfundensten und als nothwendigst erachteten Motive mich der Stellen aus Lohengrin entsinnen muss, die meine besten Freunde für aus-

*) Ganz denselben Wunsch hören wir ihn immer wieder und so z. B. noch zwanzig Jahre später bei der Berliner Meistersingeraufführung in einem Briefe vom 1. März 1870 aussprechen, der eine ähnliche Erklärung mit den Worten schliesst: »Da ich hier, wie in so Vielem, machtlos bin, so wünsche ich nur, wenn es zu den Uebeln, die ich fürchte, kommen soll, nichts wenigstens zu erfahren. Dies ist jetzt meine einzige Stellung zu allen Aufführungen meiner Werke.«

Digitized by Google

lassungsfähig gehalten haben? Wenn mir in dem Augenblicke, wo ich mich über eine Erfindung im Interesse der dramatischen Wahrheit freue, es einfallen muss; dass dort Erfindungen dieser Art« (folgt eine Auswahl von Beispielen aus Genast's Register) »um des Gewinnes weniger Minuten in der Dauer der Vorstellung willen geradeweg ausgelassen werden konnten?«

Die Theatergesetze des Jahres 1850 erwiesen sich bekanntlich, auch unter dem befreundeten Scepter Liszt's, unerbittlich und die bezeichneten Stellen fielen dem Rothstift zum Opfer, obgleich die Operation der Ausscheidung den Freunden wehe that, wie ein Schnitt ins eigene Fleisch. *) Doch sahen sie ihre Bemühungen reichlich durch den Erfolg gekrönt, den sich das Werk in Weimar gewann, wenn auch für seine Fahrt über die anderen deutschen Bühnen das Gepäck des königlichen Schwanenritters bei weitem noch nicht genügend erleichtert war.

Während dieser Vorgänge war Wagner eifrig mit der Ausführung seines grossen Buches über Oper und Drama beschäftigt, so dass es in verhältnissmässig kurzer Frist sehr bedeutend gefördert wurde. Um dieselbe Zeit entstand aber noch eine andere Arbeit, die weniger wegen ihres Umfanges, als ihres Gegenstandes Hervorhebung verdient, der ihm als eine Frage von besonderem Charakter auch eine besondere Behandlung zu verdienen schien. Es war der Aufsatz über »das Judenthum in der Musik.« Zu seiner Abfassung gab ihm der Umstand den äusseren Anlass, dass in der N. Zeitschrift für Musik gelegentlich ein »hebräischer Kunstgeschmack« zur Sprache gekommen, angefochten und vertheidigt war. So zufällig der Anlass, konnte doch eine Betheiligung Wagner's an der Debatte keine beiläufige sein; seine hieran sich knüpfenden Betrachtungen waren von der bedeutendsten nationalen Tragweite. Es waren die Beobachtungen, die er an der Wirksamkeit der beiden vorzüglichsten jüdischen

*) Einen Präcedenzfall für das Verfahren bei heutigen sogenannten »Musteraufführungen« des Lohengrin können wir hierin freilich nicht erblicken.

Digitized by Google

Musiker der neueren Zeit gemacht hatte, die ihm für das Wesen der ganzen modernen Kunst charakteristisch schien. Den schreienden Gegensatz dieser Wirksamkeit zu seinen, bereits entwickelten, kunstgeschichtlichen Anschauungen konnte er sich nur dadurch erklären, dass sie als Fremdlinge in die Entwickelung einer nationalen deutschen musikalischen Kunst von Bach bis Beethoven getreten seien, um diese gerade durch ihr Talent seiner Ansicht nach eher zurückzuhalten, als zu fördern, wenn sie, zur Nachfolge Beethoven's nicht fähig, entweder auf dem Gebiete des Oratoriums und der kirchlichen Musik sich zu älteren Mustern zurückwandten, und somit in eine Sackgasse geriethen, wie Mendelssohn, oder auf dem Gebiete der Oper, den Glanz und Prunk aller bisherigen Richtungen nachahmend vereinigten, und nun mit ihrem schillernden Kunstwerk die Welt von Paris und Wien bis New-Orleans durchzogen, wie Meyerbeer. »Was die Heroen der Künste dem kunstfeindlichen Dämon zweier unseliger Jahrtausende mit unerhörter, Lust und Leben verzehrender Anstrengung abrangen, setzt heute der Jude in Kunstwaarenwechsel um: wer sieht es den manierlichen Kunststückchen an, dass sie mit dem heiligen Nothschweisse des Genies zweier Jahrtausende geleimt sind?« Das ist der Grundgedanke der Schrift, die von Wagner ernstlich und objectiv genug gemeint war, als dass er nicht darauf hätte bedacht sein sollen, wenigstens diesmal seine innerste und tiefste Ueberzeugung gleich wieder ins Persönliche verschleppt zu sehen. Er nannte sich daher nicht als ihren Verfasser, sondern bediente sich dafür des als solches leicht erkennbaren Pseudonyms »K. Freigedank«. In dem redlichen Brendel als Redacteur der Neuen Zeitschrift für Musik fand er den Mann, der den Muth hatte, die Folgen der Aufnahme dieses Artikels in das Blatt, für welches er verantwortete, kühn auf seine Schultern zu nehmen.

Noch einmal aber müssen wir den Leser auffordern, uns das Geleit zu einer Abschweifung zu geben, und seine Aufmerksamkeit mit uns auf die literarische Hauptarbeit des Künstlers, »Oper und Drama« zu richten.

Digitized by Google

IV.

Oper und Drama.

Die Oper und das Wesen der Musik. Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.

Das Buch, dessen Inhalt unsere eingehende Aufmerksamkeit im Folgenden in nicht geringerem Grade beanspruchen muss, als die ersten Kunstschriften des Meisters, nennt dieser selbst in späterer Zeit ein schwieriges und sonderbares, die darin ausgesprochenen Meinungen bezeichnet er als zum Theil excentrisch und gesteht, dass er seit seinem ersten Erscheinen eine Abneigung dagegen empfunden habe, es wieder durchzulesen. Es ist dies eine eigenthümliche Selbstkritik des Autors, die er über die bereits besprochenen früheren Kunstschriften nicht mit denselben stricten Worten gefällt hat — vielleicht nur, weil ihm dazu die besondere Gelegenheit fehlte? Und doch galt und gilt es unter seinen theoretischen Schriften als sein »Hauptwerk« und hat mit Recht von Freunden und Gegnern stets als solches besondere Aufmerksamkeit genossen. Sollte dies mit Unrecht geschehen sein? Wäre auch das Urtheil des Künstlers selbst in der That dahin zu verstehen, dass es keinen anderen, als einen biographischen Werth habe? Gewiss wäre auch dieser an sich nicht gering; denn was dem Genius in einer Periode seines gesetzmässig sich entwickelnden Daseins zum Ausdruck seiner Welt- und Kunstanschauung gedient

Digitized by Google

hat, kann zwar ihm selbst, da er einen näheren Schlüssel zu seinem Wesen hat, mit der Zeit fremd und auf einem gewonnenen höheren Standpunkte gleichgültig, nie aber seinem Freunde und Kenner werthlos werden. Aber selbst mit dem blos biographischen Werthe reichen wir in diesem Falle so wenig aus, wie bei irgend einer schriftstellerischen oder künstlerischen Kundgebung Wagner's. Wenn er in seiner Entwickelung hierbei stehen geblieben, wenn uns ein hohes Glück den Meister nicht bis in sein rüstigstes Alter erhalten hätte, würde es uns nach einer überaus wichtigen Richtung hin, doch für immer die Quelle bleiben, aus der wir die Auffassung eines der geist- und gemüthvollsten Künstler aller Zeiten über hohe und bedeutende Kunstfragen zu schöpfen hätten.

Die Vorrede belehrt uns zunächst darüber, dass der Verfasser lange mit sich gekämpft habe, ehe er sich zu dem im ersten Theil des Buches enthaltenen Angriff auf Meyerbeer entschlossen, dass er jede Wendung, jeden Ausdruck nach der Abfassung ruhig überlesen und genau erwogen habe, bis er sich endlich davon überzeugte, dass er, bei seiner haarscharf bestimmten Ansicht von der Sache, nur »feig und unwürdig selbstbesorgt« sein würde, wenn er sich nicht gerade so ausspräche, wie er es that. Wäre er in der Rücksicht auf diese eine Persönlichkeit befangen geblieben, so konnte er die Arbeit, zu der er sich nach seiner Ueberzeugung verpflichtet fühlte, entweder gar nicht unternehmen, oder er musste ihre Wirkung absichtlich verstümmeln. Bereits gedachten wir der These, die dem ganzen Buche zu Grunde liegt, sowie des Planes, den sich Wagner für das Ganze festgesetzt hatte. Von dem Satze ausgehend, dass in der Oper als einer dramatischen Gattung, das Drama das eigentliche Fundament und der Zweck, die Musik hingegen blos ein Mittel des Ausdruckes sei, wird das Missverhältniss, dass sich in ihr der Componist zum Herrscher aufgeworfen habe, damit verglichen, dass Jemand sich für den Bau eines Hauses statt an den Architekten, an den Sculptor und Tapezierer wenden wollte. Nach dieser Grundanschauung bemisst der Verfasser im ersten Theile die einzelnen historischen Erscheinungsphasen der Oper von ihrem ersten Beginne an den

Digitized by Google

üppigen Höfen Italiens bis auf die Gegenwart. — Vornehmen Leuten, die an der Musik Palestrina's keinen Gefallen fanden, sei es eingefallen, sich von Sängern Arien, d. h. ihrer Naivetät entkleidete Volksweisen vortragen zu lassen, denen man willkürliche und nothdürftig zu einer Art von dramatischem Zusammenhange verbundene Verstexte unterlegte. Diese dramatische Cantate, deren Inhalt auf Alles, nur nicht auf das Drama abzielte, sei die Mutter unserer Oper, ja die Oper selbst. Ihr ältester Bestandtheil sei demnach die Arie gewesen, demnächst das Ballet und zur Verbindung beider das der gottesdienstlichen Recitation biblischer Stellen entlehnte Recitativ. Diese Dreitheilung habe seitdem den ganzen Apparat des musikalischen Dramas gebildet. Dabei sei das Verhältniss der künstlerischen Factoren der Oper seit jenem ihrem Ursprunge unverändert geblieben, so dass der Componist dem Sänger, der Dichter aber dem Componisten diente. Die so berühmt gewordene Revolution Gluck's habe in Wahrheit nur darin bestanden, dass der Componist sich gegen die Willkür des Sängers im Vortrag der Arie verwahrte und der vorzutragenden Weise einen dem unterliegenden Worttext entsprechenden Ausdruck zu geben suchte. Sein Verhältniss zum Dichter blieb das alte. Streng band er sich an die vorgefundenen Formen der Opernmusik und der monologische Charakter seiner Textbücher legte ihm keine Nöthigung auf, von der Gewohnheit abzugehen. Einen wirklichen Vortheil für Erweiterung dieser Formen wussten aus ihrer nunmehrigen Stellung zum Sänger als Organ ihrer Absicht erst Gluck's Nachfolger zu ziehen: unter ihnen entstand aus der Arie durch Steigerung und lebhaftes Wechseln des Ausdrucks das dramatisch-musikalische Ensemble, wie wir es in den ernsten Opern Cherubini's, Méhul's uud Spontini's antreffen, und somit die möglichst vollständige Dramatisirung der Operncantate, soweit sie in der musikalischen Opernform zu erreichen war. Der Dichter wurde hierbei von dem Componisten mit fortgerissen und gelangte so neben diesem allerdings zu steigender Bedeutung, aber doch nur genau in dem Grade, als der Musiker vor ihm her aufwärts stieg, für dessen

Digitized by Google

ganz selbstständige Experimente er auch jetzt der Verfertiger von Unterlagen blieb. Die mächtigen Schwingen von Mozart's Genius liessen das formelle Gerüste der Oper gleichwohl unberührt. Er war der naive Künstler, in dessen Wirken und Schaffen nichts Grundsätzliches war. Er goss den Feuerstrom seiner Musik in jene Formen, ohne sie absichtlich zu gestalten, darum ist er von so wichtiger Bedeutung in der Geschichte der Musik, keineswegs aber der Oper im Besonderen. Eine desto entschiedenere Wendung war der Oper von ihrem Heimathlande Italien her vorbehalten. Als Spontini mit sich die Oper für todt ansah, irrte er sich, weil er die dramatische Richtung derselben für ihr Wesen hielt. Er vergass die Möglichkeit eines Rossini, der ihm vollkommen das Gegentheil beweisen könnte. Welchem Verlangen und welchen Anforderungen an die Kunst eigentlich die Oper Ursprung und Dasein verdankte, sollte Rossini von Neuem zum Bewusstsein bringen. Als das einzig Lebendige in der Oper erschien ihm die Melodie. »Ueber den pedantischen Partiturenkram sah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten sangen, und was er da hörte, war das, was am unwillkürlichsten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes, die in die Ohren gleitet — man weiss nicht warum, die man nachsingt — man weiss nicht warum, die man heute mit der von gestern vertauscht und morgen wieder vergisst — man weiss auch nicht warum, die schwermüthig klingt, wenn wir lustig sind, die lustig klingt, wenn wir verstimmt sind, und die wir uns dennoch vorträllern — wir wissen eben nicht warum? Diese Melodie schlug Rossini an, und — siehe da! — das Geheimniss der Oper ward offenbar.« Da Rossini auf diese Weise jedes Vorgeben des Dramas bis zur Grundsätzlichkeit thatsächlich beseitigte, war mit ihm die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende und es gab jetzt nur noch eine Geschichte der Opernmelodie. Die Erkenntniss der Seichtigkeit und Gemüthlosigkeit der Rossini'schen Melodie führte in Weber zur Restauration der ursprünglichen Tonweise des

Digitized by Google

Volksliedes. Die deutsche Volksmelodie ist die Grundlage der Weber'schen Volksoper, nach ihr gestaltet er Alles, sie machte er zum wirklichen Factor der Oper. Sein glückliches Beispiel eröffnet eine Jagd auf Volksmelodien in aller Herren Länder. Von Neapel und Portici holt sich in hastigem Ritte ein Pariser Componist das melodische Material zur Stummen von Portici, unter den schneeigen Alpen der Schweiz rastet Rossini und gewinnt das nationale Colorit für seinen Tell. Wilhelm Tell und die Stumme sind nun die beiden Axen, um die sich die ganze Opermusikwelt dreht. Das wahrhaft Volksthümliche vermochte sich dem Operncomponisten nicht zu erschliessen, wohl aber konnte er das Sonderliche, Nationale, als die Aussenseite des Volksthümlichen erfassen und von hier gab es nun nur noch einen Schritt zum Charakteristischen, Fremdartigen, Historischen. Hiermit war ein neues Geheimniss gefunden, die Oper am Leben zu erhalten, nun wurden die Länder aller Continente durchforscht, jedem Volksstamme der letzte Tropfe seines musikalischen Blutes ausgesogen. Die deutsche Kunstkritik aber hiess diesen Fortschritt willkommen, denn nun hatte sie zu deuten, zu errathen, zu sinnen und endlich — damit ihr ganz wohl werde — zu classificiren! — Schritt für Schritt war jedoch ein Musiker dem ganzen letzten Entwickelungsgange der Opernmusik gefolgt. Er componirte in Italien so lange Opern à la Rossini, bis in Paris der grosse Wind sich zu drehen anfing und Auber und Rossini ihn mit der Stummen und Tell bis zum Sturme anbliesen! »Wie schnell war Meyerbeer in Paris! Dort fand er in den französisch aufgegriffenen Weber (man denke an Robin des bois) und dem verberliozten Beethoven Momente vor, die weder Auber noch Rossini beachtet hatten, die er aber vermöge seiner Allerweltscapacität sehr richtig zu würdigen verstand. Er fasste Alles, was sich ihm darbot, in eine ungeheuer bunt gemischte Phrase zusammen, vor deren grellem Aufschrei plötzlich Auber und Rossini nicht gehört wurden: der grimmige Teufel Robert holte sie alle miteinander.«

Wie verhielt sich nun während all dieser Vorgänge der

Digitized by Google

Dichter? In der italienischen Melodieoper Rossini's bereits völlig zur Null herabgesunken, hatte sich seit der Uebersiedelung dieser Richtung nach Paris durch die Eigenthümlichkeit der französischen Oper auch seine Stellung geändert. Wie er sich auf dem Theater der Opéra comique wirklich bemüht hatte, Situationen und Charaktere, ein unterhaltendes und spannendes Stück zu liefern, so hatte sich dies, als nun Scribe und Auber dieses Genre in die pomphaftere Sprache der grossen Oper übersetzten, nicht wesentlich geändert und in der Stummen können wir noch deutlich ein gut angelegtes Theaterstück erkennen, dessen Handlung nur dem Gesetze der »Emancipation der Massen« zu Folge bereits sehr wesentlich in die Betheiligung der Umgebung verlegt ist und dessen Hauptpersonen fast mehr nur redende Repräsentanten der Masse sind.*) Erst Meyerbeer übte den Einfluss auf seinen Dichter aus, dass dieser einen Robert zu Tage förderte, sich in den Hugenotten zum blossen Compilator decorativer Nüancen und Contrasten hergab und ihm den ungesündesten Schwulst auf sein Verlangen darbot, damit dem Componisten als feinste Schmeichelei gesagt werden könne, die Texte seiner Opern seien schlecht und erbärmlich, aber was verstünde dagegen seine Musik daraus zu machen! »Das Geheimniss der Meyerbeer'schen Opermusik ist — der Effect,« so lautet das Thema für einen der schlagendsten Abschnitte des ersten Theils, der mit der Gedankenschärfe Lessings aus dem soeben von aller Welt bejubelten Propheten in dem berühmten Sonnenaufgang ein frappantes Beispiel für das Wesen des »Effectes« als einer »Wirkung ohne Ursache« analysirt, mit dem Ergebniss: »Der Grund seiner Wirkung (des Sonnenaufgangs) fällt nicht in das Drama, sondern in die reine Mechanik zurück: Wie würde der Componist erschrecken, wollte man diese Erscheinung als beabsichtigte Verklärung

*) »Diese Stumme war die nun sprachlos gewordene Muse des Dramas, die zwischen singenden und tobenden Massen einsam traurig, mit gebrochenem Herzen dahin wandelte, um vor Lebensüberdruss sich und ihren unlösbaren Schmerz endlich im künstlichen Wüthen des Theatervulkans zu ersticken.«

Digitized by Google

des Helden, als Streiters für die Menschheit auffassen!« Nachdem Wagner auf diese Weise das Wesen der modernsten Oper in ihrem Zusammenhange mit dem ganzen Genre dargestellt hat, kehrt er nun zu dem Kern der Betrachtung, zu der Grundthese zurück, nach welcher der Irrthum der Oper darin bestehe, dass ein Mittel des Ausdrucks aus sich die Absicht des Dramas bedingen wollte. In schönem Bilde wird die Musik als das weibliche Element in der Kunst bezeichnet. Ihr Organismus vermag daher die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Auf dem Gipfel des Wahnsinns ist sie angelangt, wenn sie nicht nur gebären, sondern auch zeugen will: dies aber ist in der Oper der Fall.

Der zweite Theil behandelt sodann das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. Er beginnt mit der Erörterung des doppelten Ursprungs des heutigen Dramas: als sein natürlicher unserer geschichtlichen Entwickelung eigenthümlicher Ausgangspunkt wird der Roman bezeichnet und die höchste Blüte des dem Roman unmittelbar entsprungenen Dramas haben wir in dem englischen Schauspiel, den aus dem Leben selbst hervorgegangenen Stücken Shakespeare's. In weitester Entfernung von diesem Drama treffen wir auf dessen vollkommensten Gegensatz in dem Drama der Italiener und Franzosen. Ihm liegt ein fremdartiger, unserer modernen Entwickelung durch Reflexion aufgepfropfter Ursprung, das nach den missverstandenen Regeln des Aristoteles aufgefasste griechische Drama zu Grunde. Die Folge davon ist, dass dieses Drama der vollendeten Kunstform zu Liebe einen Inhalt ausspricht, der mit unserem Leben nichts gemein hat. Zwischen beiden Endpunkten schwebt unsere ganze übrige dramatische Literatur hin und her. Goethe's Laufbahn als dramatischer Dichter begann mit der Dramatisirung eines vollblutig germanischen Ritterromans. Das Shakespeare'sche Verfahren war hier ganz getreu befolgt, der Roman mit all seinen ausführlichen Zügen soweit für die Bühne übersetzt, als es ihr Raum und die Zeitdauer der Aufführung gestatteten. Er wählte sodann bürgerliche Romanstoffe. Durch Aus-

Digitized by Google

dehnung der Umgebung bis zum Zusammenhange weitverzweigter historischer Momente suchte er den dramatisirten bürgerlichen Roman im Egmont von Innen heraus zu seiner höchsten Höhe zu steigern. Von dem Faustgedichte, das »wie eine lebendig rieselnde Quellader« sich durch das ganze Leben des Dichters hinzieht, aber die Möglichkeit scenischer Darstellung absichtlich ausser Acht lässt, sieht Wagner ab, um sein Kunstschaffen da zu verfolgen, wo er mit erneuten Versuchen dem scenischen Drama sich zuwandte. Dieses reizte ihn namentlich auch von Seiten seiner künstlerischen Form, wie er sie im griechischen Drama antraf. Der deutsche Dichter begriff, dass diese einheitliche Form dem Drama nicht von aussen her aufgelegt, sondern durch den einheitlichen Inhalt von Innen heraus neu belebt werden müsse. Hier ergab sich ihm die Schwierigkeit, dass sich gerade der Inhalt des modernen Lebens unmöglich zu so plastischer Einheit zusammendrängen liess, dass er die Form des griechischen Drama's in der That hätte rechtfertigen können. Er musste — wenigstens äusserlich — zu dem Verfahren der Franzosen zurückkehren und in der Iphigenie auch den fertigen Stoff des griechischen Mythus verwenden. Aber auch von diesem Versuche wandte er sich ab, sobald es ihm nicht um absolutes Kunstschaffen, sondern um die Darstellung des Lebens selbst zu thun war, das er nur im Romane zu verständlicher Darstellung bewältigen konnte. Schiller begann, wie Goethe, mit dem dramatisirten Romane unter dem Einflusse des Shakespeare'schen Dramas. Seinen Gestaltungstrieb beschäftigte der bürgerliche und politische Roman so lange, bis er an den modernen Quell dieses Romans, die nackte Geschichte, selbst gelangte und aus dieser das Drama unmittelbar zu construiren sich bemühte. Sein Wallenstein, dieses »dramatische Gedicht«, wie er selbst es nennt, ist der redlichste Versuch, der Geschichte, als solcher, Stoff für das Drama abzugewinnen. In seiner weiteren Entwickelung sehen wir ihn die Rücksicht auf die Historie immer mehr fallen lassen. In seiner Braut von Messina verfuhr er für die Nachahmung der griechischen Form noch bestimmter, als Goethe in der Iphigenia. Was

Digitized by Google

dieser in der Vermählung des Faust mit der Helena andeutete, sollte hier durch künstlerische Speculation verwirklicht werden. Wer vermöchte nicht aus diesem fruchtlosen Bemühen gründliche Belehrung zu ziehen? Schiller blieb zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben; nach ihm hängt unsere ganze neuere dramatische Dichtkunst in dieser Schwebe zwischen dem Himmel der antiken Kunstform und der Erde des praktischen Romans und lebt von den zu literarischen Denkmälern gewordenen Versuchen Goethe's und Schiller's. Mit diesem Drama hat allerdings die wahre Musik nichts zu schaffen. Als den eigentlichen dramatischen Stoff, wie er schon einmal im griechischen Drama sich jene stets von Neuem angestrebte classische Form erzeugt habe, erkennt Wagner auch für uns den der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neuerfundenen und zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythus. Wie bei der geistreich nachgewiesenen Entstehung des Mythus der weitverzweigteste Umfang der Erscheinungen zu immer gedrängterer Gestalt verdichtet wurde, so führt das Drama diese Gestalt in gedrängtester Form vor. Ein geeignetes Mittel, um aus der Breite in die Concentration zu gelangen, erkennt Wagner sodann in dem Wunder. Als Reaction gegen den Mirakelglauben habe sich selbst an den Dichter die rationell-prosaische Forderung geltend gemacht, dem Wunder auch für die Dichtung entsagen zu sollen. Es ist aber das geeignetste Mittel, den Stoff für seine dramatische Behandlung nicht etwa zu beschneiden, sondern in der That zu verdichten. Auch über das Ausdrucksmittel dieses von ihm angestrebten Dramas verbreitet sich Wagner hier schon im Voraus: es ist diejenige Dichtungsform, die den sinnlichsten Theil des Wortes, die Sprachwurzel, hervorhebt, der Stabreim.

Der dritte Theil endlich behandelt Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft und enthält somit den eigentlichen Kern der Wagner'schen Lehre. Der Reichthum an werthvollen und bedeutenden Gedanken, der uns darin entgegentritt, ist wahrhaft grossartig und spottet jeder verkürzten

Digitized by Google

Darstellung. Wir verfolgen daher wiederum nur die Hauptpunkte. Der erste Abschnitt betrachtet die bisherigen Kunstformen der Wort- und Tonsprache. Nach zwei Seiten hin hat der Dichter bisher versucht, das Organ des Verstandes, die absolute Wortsprache, zum Gefühlsausdrucke zu stimmen: durch das Versmass nach Seiten der Rhythmik, durch den Endreim nach Seiten der Melodik hin. Im Versmasse bezogen sich die Dichter des Mittelalters mit Bestimmtheit noch auf die Melodie, sowohl was die Zahl der Silben, als namentlich auch was die Betonung betraf. Nachdem die Abhängigkeit des Verses von einer stereotypen Melodie zu knechtischer Pedanterie ausgeartet war, wurde in neuerer Zeit ein von irgend welcher Melodie gänzlich unabhängiges Versmass dadurch zu Stande gebracht, dass man den rhythmischen Versbau der Lateiner und Griechen zum Muster nahm. Ein Verfahren, welches bei der Verschiedenheit der Sprache als das unglückseligste, verfehlteste bezeichnet und dessen Widersinnigkeit durch die Nöthigung charakterisirt wird, der zu Folge der Dichter zur Verständlichung seiner Absicht das Schema über den Wortvers setzen muss, wie wenn der Maler unter sein Bild schrieb: »Dies ist eine Kuh.« Zur Nachahmung jenes Versbaues war vor allen Dingen eine Bestimmung unserer Sprachsilben zu Längen und Kürzen nothwendig, die ihrer natürlichen Beschaffenheit durchaus zuwider war. Von demselben Gesichtspunkte erklärt sich denn Wagner hierbei auch lebhaft gegen den (von ihm selbst als Dichter schon längst aufgegebenen) fünffüssigen Jambus. — In dem Endreim andererseits zeige sich das Wesen der christlichen Melodie, die sich Schritt für Schritt in vollkommen gleichen Tactlängen weiter bewege und deren Zeilenabschluss daher ohne den Endreim völlig unkenntlich gewesen wäre. Im Uebrigen entspreche der endgereimte Vers in seiner Bewegung auf die Schlusssilbe hin mehr dem Charakter der französischen Sprache und ihrer Neigung, den Schluss des Wortes und der Phrase durch besondere Betonung hervorzuheben. — Getrennt von dem Wortverse war mittlerweile auch die Melodie ihren besonderen Entwickelungsweg gegangen. Wo sie daher in

Digitized by Google

erneute Verbindung mit demselben trat, liess sie sich daran genügen, als selbständige Gesangsmelodie in einem Ausdrucke sich kundzugeben, der den Gefühlsinhalt des Wortverses nach seiner weitesten Allgemeinheit aussprach. Bezeichnend erscheine es daher, dass gewisse Verse Goethe's von den Musikern gemeinhin als zu schön, zu vollendet für die Composition bezeichnet werden. Sie sagen damit nur, dass es ihnen leid thut, sie als Verse zu vernichten, was sie mit weniger Herzbeklemmung sich erlauben, sobald ihnen eine weniger respectable Bemühung des Dichters gegenüber steht. Die Consequenz hiervon war das Lied ohne Worte, die »getreue Uebersetzung unserer ganzen Musik in das Klavier zum bequemen Handgebrauch für unsere Kunst-Commis-voyageurs; in ihm sagt der Musiker dem Dichter: Mach, was Du Lust hast, ich mache auch, was ich Lust habe! Wir vertragen uns am besten, wenn wir nichts mit einander zu schaffen haben.« Der folgende Abschnitt begründet in ausführlicher Darlegung die Vorrechte des stabgereimten Accentverses, mit Beziehung auf die Wichtigkeit, welche gerade in der deutschen Sprache die Betonung der Wurzelsilbe hat, *) während der dritte Abschnitt das Verhältniss dieses Verses zur musikalischen Modulation mit feinsinniger Detaillirung untersucht. Was den dem Dichter zum völligen Gefühlsverständnisse so nothwendigen Fortschritt aus einer Tonart in die andere ermöglicht, liegt nicht im Bereiche der Wortsprache, sondern der Musik: es ist die Harmonie als eigenstes Element der Musik, welche der vierte Abschnitt näher betrachtet. Sinnlich wahrnehmbar wird sie als Polyphonie: die christlich-religiöse Lyrik erfand zunächst die polyphonische Verwendung der

*) Das überaus wichtige Grundmoment der Sprache verweise daher für den Versuch eines vollkommen zu rechtfertigenden höchsten künstlerischen Ausdrucks auf die deutsche Nation, nicht auf die französische und italienische. Die deutsche Sprache hänge in ihrem gewöhnlichen Gebrauche noch unmittelbar und kenntlich mit ihren Wurzeln zusammen, dem Italiener und Franzosen könne die wurzelhafte Bedeutung ihrer Sprache nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, sogenannten todten Sprachen verständlich werden.

Digitized by Google

Menschenstimmen. Im Drama der Zukunft wird der bisher in der Oper verwendete Chor zu verschwinden haben. Dieser kann hier nur dann von lebendig überzeugender Wirkung sein, wenn ihm die blos massenhafte Kundgebung vollständig benommen wird. »Eine Masse kann uns nie interessiren, blos verblüffen.« Sein Antheil an dem polyphonischen Gefühlsergusse wird am wenigsten in dem Sinne statthaft sein, dass er die blosse harmonische Unterstützung der Melodie darbietet, sein höchstes durch den Standpunkt der musikalischen Kunst ihm verliehenes Vermögen wird er darin bewähren, dass sich die Individualität aller Betheiligten in bestimmter melodischer Kundgebung im Einzelnen kenntlich macht. Als die höchste lebendig bewegte Verwirklichung der Harmonie ist die instrumentale Polyphonie anzusehen: das Orchester, welches zunächst in seinem Verhältnisse zur Versmelodie des Sängers behandelt wird. Das besondere Sprachvermögen desselben, durch welches es auch das in der Wortsprache Unaussprechliche auszudrücken berufen ist, ist der Gegenstand des fünften Abschnittes. Wie die Geberde etwas in der Wortsprache gleichfalls Unaussprechliches dem Auge ausdrückt, giebt das Orchester es dem Ohre kund. Ihren sinnlichen Berührungspunkt haben beide im Rhythmus, die Fähigkeit zur Begleitung der mimischen Geberde hat das Orchester aus der Begleitung der Tanzgeberde gewonnen. Aber noch eine andere Seite hat das Sprachvermögen des Orchesters: es kann auch zur Vergegenwärtigung des Gedankens und damit zur Ergänzung eines Zusammenhanges, zur höchsten Verständlichung der Situation dienen, indem es zwar nicht den Gedanken selbst, wohl aber den Gefühlsinhalt desselben in Gestalt eines bestimmten Motives als Erinnerung oder als Ahnung vorführt.*)

*) Als Mittel des Ausdruckes hat das Orchester alle Aufmerksamkeit von sich ab auf den Gegenstand zu lenken, heisst es später, »so dass gerade die allerreichste Orchestersprache mit dem künstlerischen Zwecke sich kundgeben soll, gewissermassen gar nicht beachtet, gar nicht gehört zu werden, nämlich nicht in ihrer mechanischen, sondern nun in ihrer organischen Wirksamkeit, in der sie Eins ist mit dem Drama.«

Digitized by Google

Der sechste Abschnitt behandelt die Bedingungen für die fassliche Verwirklichung der dramatischen Handlung und bei dieser Gelegenheit in hervorragend schöner und anregender Weise die Aufgabe des Vorspiels oder der Ouvertüre. Daran knüpft sich die Frage über die einheitliche künstlerische Form des Dramas. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem einfürallemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz fernliegenden, Gesangsstückformen. Die einheitliche künstlerische Form ist nur als Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes denkbar. In der Oper musste der Dichter wegen des unzureichenden Ausdruckes den Inhalt in einen Gefühls- und Verstandsinhalt spalten, der zwiespältige Ausdruck brachte somit einen uneinheitlichen Inhalt zu Wege, während ein Ausdruck, der in jedem seiner Momente die dichterische Absicht in sich schlösse, auch dem Inhalte erst die Möglichkeit der Einheitlichkeit gewährte. Aus diesem Grunde darf es z. B. keine künstlichen Klangzuthaten des Orchesters aus der Willkür des Musikers nach Art der »Ritornells« und Zwischenspiele geben, sondern auch diese sind einzig aus der Absicht des Dichters zu bestimmen. »Sprechen solche Momente etwas mit der Situation der dramatischen Personen Unzusammenhängendes, Ueberflüssiges aus, so ist auch die Einheit des Ausdruckes durch Abweichung vom Inhalte gestört . . . Wir dürfen diese ahnungs- oder erinnerungsvollen Momente nicht anders vernehmen, als dass sie uns wie eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unseren Augen ihre volle Empfindung noch nicht äussern will oder kann.« Die Probleme der Einheit des Raumes und der Zeit konnten nur darum unsern construirenden Dichter fesseln, weil ein einheitlicher, vollkommen verwirklichender Ausdruck ihnen nicht zu Gebote stand. Die Einheit des Dramas in die Einheit von Raum und Zeit setzen, heisst sie in Nichts setzen, denn Raum und Zeit sind an sich Nichts und nur in Bezug auf die Handlung werden sie Etwas. Die Einheit der Handlung bedingt sich aus ihrem verständlichen Zusammenhange

Digitized by Google

selbst; dieser aber kann sich nicht durch Raum und Zeit kundgeben, sondern wiederum einzig durch den Ausdruck, resp. den Eindruck, den Raum und Zeit auf uns äussern. Der siebente Abschnitt behandelt endlich noch das Verhältniss zwischen Dichter und Musiker. »Hat sich der Dichter dem Musiker oder der Musiker dem Dichter gegenüber zu beschränken?« Die also formulirte Frage weist Wagner überhaupt zurück. Was irgend durch Selbstbeschränkung erreicht werden könnte, gewährt in weit höherem Grade die freie Liebe, denn sie ist eben nicht Selbstbeschränkung, sondern unendlich mehr, nämlich »höchste Kraftentwickelung unseres individuellen Vermögens — zugleich mit dem nothwendigen Drange der Selbstaufopferung zu Gunsten eines geliebten Gegenstandes.« Daher können Dichter und Musiker sehr wohl als zwei verschiedene Personen gedacht werden, und zwar würde der Musiker hierbei wohl, »wenn auch nicht nothwendig dem Lebensalter, doch nach dem Charakter« jünger anzunehmen sein, als der Dichter. In Bezug auf die augenblicklichen Verhältnisse freilich meint der Künstler: »Nicht Zweien kann gegenwärtig der Gedanke zur gemeinschaftlichen Ermöglichung des vollendeten Dramas kommen, weil Zweie im Austausche dieses Gedankens der Oeffentlichkeit gegenüber die Unmöglichkeit der Verwirklichung mit nothwendiger Aufrichtigkeit sich eingestehen müssten, und dieses Geständniss ihr Unternehmen daher im Keime ersticken würde. Nur der Einsame vermag in seinem Drange die Bitterkeit dieses Geständnisses in sich zu einem berauschenden Genusse umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Muthe zu dem Unternehmen treibt, das Unmögliche zu ermöglichen; denn er allein ist von zwei künstlerischen Gewalten gedrängt, denen er nicht widerstehen kann, und von denen er sich willig zum Selbstopfer treiben lässt.«

Wir müssen es uns um des Ebenmasses unserer Darstellung willen versagen, auch noch den Schlussbetrachtungen des Buches besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden; doch bekennen wir, dass uns dies schwer fällt. Gerade der hier auf die zeitgenössische Oeffentlichkeit, sowohl nach Seiten der

Digitized by Google

künstlerischen Mittel als des modernen Publikums geworfene Blick nebst den daraus entspringenden Folgerungen enthalten für die früheren Abschnitte so treffende Ergänzungen und sind von einer so schwungvollen, flammenden Begeisterung getragen, dass sie zu dem Schönsten und Liebenswürdigsten gehören, was das ganze an solchen Partieen überreiche Buch uns darbietet. Es schliesst mit den bedeutsamen Worten:

»Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist Niemand Anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; — nur Einer aber kann dies: — der Künstler.«

Digitized by Google

V.

Abschluss der schriftstellerischen Periode.

Nachruf an Spontini. Praktische Thätigkeit Wagner's in Zürich. Seine Schüler. „Ein Theater in Zürich." Vorlesungen über dramatische Musik. Brief an Franz Liszt über die Goethestiftung. Plan der Nibelungendichtung, dargelegt in der „Mittheilung an meine Freunde."

Wenn wir die Datirung des Vorwortes zu Oper und Drama: »Zürich im Januar 1851« recht verstehen, so muss die Schrift um diese Zeit nahezu bis zur Vollendung gebracht gewesen sein, obgleich sie erst im September desselben Jahres durch J. J. Weber in Leipzig an die Oeffentlichkeit trat. Dem entspricht, dass im Laufe des ersten Halbjahres 1851 die bereits früher erwähnte deutsche Monatsschrift von Ad. Kolatschek bereits einige Abschnitte des zweiten Theiles unter dem Titel: »Ueber moderne dramatische Dichtkunst« veröffentlichte.

In den Anfang des Jahres 1851 fiel der Tod Spontini's (24. Jan.), der auch Wagner's Theilnahme in Anspruch nahm. Wie bald darauf Hector Berlioz im Journal des Débats dem Hingeschiedenen einen ehrfurchtsvollen Nachruf widmete, so drängte es auch Wagner, seinen Gefühlen über die Trauernachricht sofort nach ihrem Empfang in der Züricher Eidgenössischen Zeitung einen gedrängten Ausdruck zu geben. Was er von seiner einstigen persönlichen Berührung mit dem Meister als

Digitized by Google

bedeutendsten und hervorragendsten Eindruck von seiner künstlerischen Persönlichkeit gewonnen hatte, war der unverbrüchliche Glaube an sich selbst und seinen künstlerischen Beruf gewesen. In Rücksicht auf sein ernstes Streben und edles Wollen glaubte ihn Wagner gegenüber Rossini und Meyerbeer besonders hochstellen zu müssen, zu denen beiden er ihm auch hier dieselbe Stellung anweist, wie in Oper und Drama. »Verneigen wir uns tief vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin, des Cortez und der Olympia!« schliesst er seine Betrachtung.

Ein Blick auf Richard Wagner's äusseres Leben während dieser Zeit der ernstesten literarischen Arbeit zeigt den Unermüdlichen zugleich mehrseitig mit praktischer Wirksamkeit beschäftigt, indem er sich als Dirigent sowohl an Concerten des Züricher Allgemeinen Musikvereins, wie an Aufführungen des Züricher Actientheaters betheiligte. Letzteres freilich nicht in seinem eigenen Interesse, sondern in dem seiner Schüler. Des einen derselben, Carl Ritter's, haben wir bereits gedacht. Einen anderen hochbeeiferten Jünger hatte ihm der Lohengrin in Weimar zugeführt, den damals kaum zwanzigjährigen Hans von Bülow, der sich von Berlin, wo er soeben studirte, zu dieser Aufführung nach Thüringen begeben und über dessen Schicksale der hier gewonnene Eindruck entschied. Nach einer sorgfältigen musikalischen Ausbildung dennoch für das Studium der Rechte bestimmt, verliess er mit schnell gefasstem Entschlusse, wie es heisst, gegen den Willen seiner Eltern, die Universität und eilte nach Zürich zu dem verehrten Meister, der ihn einst in Dresden, fast noch als Knaben, so wohlwollend ermuntert. Auch jetzt nahm sich Wagner väterlich seiner an und beschloss, ihm selbst den erforderlichen Unterricht im Dirigiren zu ertheilen. Als die Züricher Bühne am 1. October 1850 unter ihrem früheren Director W. Kramer wieder eröffnet werden sollte, erlangte Wagner, unter dem Versprechen, dass er nöthigenfalls selbst für sie eintreten werde, dass die musikalische Leitung seinen Zöglingen anvertraut wurde. Mit einem guten Personale ausgerüstet, aus welchem mehrere besonders tüchtige Talente, wie der Tenorist Baumhauer und die erste Sängerin, Frau

Digitized by Google

Rauch-Wernau, fortwährend in der Gunst des Publikums stiegen, bot die Direction dem letzteren in vorsichtiger Erwägung, was es wünschte und was die Mittel erlaubten. Die ersten Vorstellungen, zu denen der Freischütz und die weisse Dame ausersehen waren, leitete der Meister selbst, ihnen folgte der Don Juan mit von ihm bearbeitetem Dialog und Recitativen. Bezeichnend für die überall gleiche Stellung der modernen Oeffentlichkeit zum Theater fand Wagner den Umstand, dass von Seiten des Publikums dem Director geradezu abgerathen wurde, gewisse edlere grössere Dramen zu geben, wogegen man für die Oper hauptsächlich das sogenannte »grosse« Genre verlangte. Die höher gestellte Aufgabe, deren Lösung man den Darstellern für das Schauspiel nicht zutraute, muthete man ihnen frischweg für die Oper zu. Diese zweifelhafte Bevorzugung der letzteren veranlasste indess bei ihren tüchtigen Kräften eine grössere Rührigkeit, als seit langen Jahren erlebt war. Den Hoffnungen, auch eine Wagner'sche Oper zu hören, wobei man an den fliegenden Holländer, ja selbst an den Lohengrin dachte, konnte wegen des Mangels an den hierzu nöthigen Mitteln nicht entsprochen werden, sowie auch schon wegen der Beschaffenheit des Orchesters, das, im Uebrigen gut besetzt, gerade im Streichquartett nicht eben seine stärkste Seite hatte. Dagegen nahm im Verlaufe der Saison, in Uebereinstimmung mit dem allgemeinen Wunsche, die französische grosse Oper in der Vorführung von Robert dem Teufel, den Hugenotten, der Jüdin, die in rascher Aufeinanderfolge dreimal wiederholt wurde, Wilhelm Tell u. s. w. einen bevorzugten Platz im Repertoire ein. Mit einer Selbstverleugnung ohne Gleichen besuchte der Schöpfer des Tannhäuser und Lohengrin die Klavier- und Orchesterproben nicht allein der weissen Dame und des Johann von Paris, sondern selbst einer Nachtwandlerin oder Regimentstochter, um seine Schüler in die Praxis der Opernleitung einzuführen. Wem schwebte hierbei nicht jenes schöne Wort am Schlusse von »Oper und Drama« vor, dessen Sinn sich somit aus dem eigensten Leben des Künstlers erschliesst: »Wir sind Aeltere und Jüngere:

Digitized by Google

Denke der Aeltere nicht an sich, sondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt, — es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtniss zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet werden wird!«

Das freundliche und wohlgesinnte Entgegenkommen, welches die Bevölkerung Zürichs dem Dichtercomponisten zeigte, hatte denselben neben seiner Thätigkeit im Theater dazu bestimmt, sich, wie bereits erwähnt, auch an den damals unter der Leitung Franz Abt's stehenden Abonnementsconcerten der dortigen Allgemeinen Musikgesellschaft zu betheiligen. Sechs an der Zahl, pflegten dieselben alljährlich im Züricher Casinosaale die Elite der Stadt zu versammeln, welche die Theilnahme daran als zum guten Ton gehörig betrachtete. Die nächste Anregung zu einer Betheiligung Wagner's an denselben pflegte im einzelnen Fall von seinen persönlichen Freunden auszugehen, doch fand er sich meist gern dazu bereit. In seiner sonstigen völligen Zurückgezogenheit von allem öffentlichen Kunstverkehr half er sich dadurch zugleich selbst und machte sich das Leben erträglich, wenn er diesem kleinen, jährlich nach Zufall neu sich bildenden Orchester gelegentlich eine Beethoven'sche Symphonie oder etwas dem Aehnliches einstudirte. So führte er zu Anfang des Jahres 1851 Beethoven's C-moll-Symphonie und die Eroica in seiner lichtvoll eindringlichen Weise mit grossem Erfolge vor. Durch seine bekannte programmatische Erläuterung zur Letzteren suchte er hierbei zugleich das Verständniss zu fördern und insbesondere den häufigen, durch den Titel veranlassten Missverständnissen vorzubeugen, als habe der Zuhörer in diesem Werke »eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen historisch-dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt« zu gewärtigen. Daran schloss sich die Vorführung der A-dur-Symphonie in einem sehr besuchten Concerte zum Besten des Orchesterpersonals.

Ende April fand die Opernunternehmung mit einer guten Aufführung des Fidelio ihren würdigen Abschluss. Der Umstand, dass sie trotz erfreulicher Theilnahme des Publikums

Digitized by Google

für den Unternehmer selbst nur den Verlust einer nicht unbeträchtlichen, beim Beginne vorgeschossenen Summe zur Folge hatte und dieser sich nun mit der einzigen Genugthuung zurückziehen musste, für sein verlorenes Geld diesem Publikum einen Winter hindurch ein möglichst gutes Theater verschafft zu haben, gab Wagner auch für den besonderen Fall Zürichs darüber zu denken, weswegen das Schicksal einer Theaterunternehmung an einem kleineren Orte so sehr dem Zufall und »guten Glücke« überlassen sei. Als dieser Grund erschien ihm einzig der unausgesprochene, aber allgemein vorauszusetzende Zweifel, dass ein Theater in Zürich auch bei gründlicherer Unterstützung wahrhaft Gutes zu leisten nie im Stande sein würde. Es war die Dankbarkeit Wagner's für die unbefangene Antheilnahme der Züricher an seinen Bestrebungen, die ihn auch für jenen Zweifel den weiteren Grund suchen und feststellen lies. Er that dies in einer kleinen Schrift unter dem Titel »Ein Theater in Zürich«, die gleichzeitig mit dem Schlusse der Kramer'schen Unternehmung von der Schulthess'schen Officin in Zürich in sauberer Ausstattung im Druck hergestellt, wohl ihrer localen Bedeutung wegen nicht in den weiteren Buchhandel gekommen ist.*) Die bereits erwähnte, dem öffentlichen Wunsche entsprechende Bevorzugung der Pariser grossen Oper liess ihn den Hauptfehler des kleinen Züricher Theaters trotz seiner geringen Mittel dahin bezeichnen, dass es kein Originaltheater sei, sondern sich, hierin genau der Tendenz aller deutschen öffentlichen Institute für die Oper und die dramatische Kunst folgend, einzig bestrebe, das Pariser Theater zu copiren. Von schöpferisch kühner Natur sind die positiven Vorschläge, mit denen diesem Uebelstande für Zürich abgeholfen werden sollte. Es dünkte Wagner nicht unmöglich,

*) In Deutschland nahm fast einzig die Lpzg. Ill. Zeitung in flüchtiger Bemerkung Notiz von diesem Versuch, wie sie sich ausdrückte, »mit den Hebeln der philosophischen Kunstanschauung auf das Praktische zu wirken.« Bruchstücke der Schrift theilte Theodor Uhlig in der Neuen Zeitschrift für Musik mit.

Digitized by Google

an Ort und Stelle den Grund, wenn auch nicht zu einem deutschen, so doch mindestens zu einem Züricher Originaltheater zu legen und hierdurch selbst der Entwickelung derjenigen socialen Zustände, die er im »Kunstwerk der Zukunft« in so idealer Weise ausgemalt hatte, in einem wichtigsten Punkte weit vorzugreifen: in der Ablösung dieses Instituts von dem materiellen Interesse eines Pächters und seiner freien Stellung als Eigenthum und Gegenstand der Pflege, ja als künstlerischer Ausdruck des Gemeindelebens. Aus der Gemeinde selbst wollte er sich die Kräfte für dieses Theater heranbilden und erziehen, schon die öffentlichen Erziehungsanstalten sollten auf eine Erziehung und Ausbildung der Jugend in diesem künstlerischen Sinne hinwirken. Zunächst sollte zu diesem Zwecke ein Theater aus gewöhnlichen, aber auserlesenen Kräften hergerichtet werden, dessen Mitglieder sich dann aus der Mitte der bürgerlichen Gesellschaft selbst ergänzen sollten. »Es werden sich«, war der weitere Gedankengang Wagner's, »mit der Zeit immer mehr heimische Talente entwickeln, die eintretende Lücken im Theaterpersonale auszufüllen im Stande sind, ohne deshalb ihre bürgerliche Stellung zu verlassen und in einen gesonderten Schauspielerstand einzutreten, bis, bei fortwährendem Gedeihen des Instituts, endlich das ganze active Künstlerpersonal nur noch aus der Blüthe einer heimisch-bürgerlichen Künstlerschaft bestehen und das Theater somit in eine ganz von selbst sich erhaltende Stellung gelangen muss, in welcher es jede Spur eines Industriezweiges von sich abgestreift haben wird.« Die Zustimmungen, welche sich dem Meister zu seinen Vorschlägen meldeten, waren freilich nicht von ermuthigender Art. Sie gingen meist von Leuten aus, die für ihre Neigung zum sogenannten Liebhabertheaterspielen in diesem Plane eine anständige Deckung erkannten und die es verlockte, nun auch vor dem vollen Publikum zum Komödienspiel sich anzulassen, etwa wie noch eben bei einer besonders feierlichen Aufführung von Rossini's Tell der Theaterchor durch Dilettanten verstärkt worden war. Besonnene Freunde zogen da-

Digitized by Google

neben auch die nicht zu übersehende Schwierigkeit in Betracht, wie gerade aus den Elementen der von Wagner ins Auge gefassten städtischen Bevölkerung Zürichs, schon der dort herrschenden üblen Mundart wegen, etwas Erträgliches für das Theater gewonnen werden sollte.

Dennoch muss auch dieser Versuch dem Meister zum Ruhm angerechnet werden. Er giebt uns den Beweis, wie sehr es ihm stets und vor allen Dingen nur um das Eine zu thun war, eine wirklich originelle Kunstpflege zu begründen, sei es auch unter bescheidenen Verhältnissen und mit geringen Mitteln. Unausgesetzt schriftstellerischer oder künstlerisch schöpferischer Thätigkeit hingegeben, sehen wir ihn kein Mittel unversucht lassen, für dieses sein Lebensziel anzuregen und zu interessiren. So können wir aus seiner öffentlichen Thätigkeit auch noch Vorlesungen über dramatische Musik erwähnen, die er um diese Zeit in Zürich vor ausgewähltem Auditorium hielt. In einer derselben trug er auch seine Dichtung von Siegfrieds Tod vor, in der man mit Bewunderung ein Meisterwerk der Poesie nach Sprache, Charakteristik und dramatischem Leben schon aus der blossen Recitation erkannte. Uns hat dieser vorübergehende Versuch, auch durch die unmittelbare Rede zu wirken, die ja Wagner stets in so vollendetem Masse beherrschte, weil er stets aus der Fülle seines Inneren spricht, immer wieder den Gedanken aufgedrängt, ob nicht die Züricher Universität gut daran gethan hätte, dem Meister zur Darlegung seiner künstlerischen Anschauungen ein Ehrenkatheder an ihrer philosophischen Facultät anzutragen. Zwar wagen wir nicht zu behaupten, ob der Künstler dies Anerbot wirklich angenommen hätte; doch scheint uns dies zu einer Zeit, wo der theoretisch philosophische Mittheilungsdrang ihn so ganz und gar erfüllte, während ihn doch gerade das schrifsstellerische Befassen mit dem todten Papier oft verstimmte und missmuthig machte, nicht zu den Unmöglichkeiten gerechnet werden zu dürfen. Nicht in der etwa doctrinären und systematisirenden Beschaffenheit der Wagner'schen Kunstschriften freilich erkennen wir eine Verwandtschaft desselben mit der Carricatur eines deutschen Professors. Eine

Digitized by Google

grosse Subjectivität kann sich nur in einem System aussprechen und zeigt gerade dort ihre Grösse, wo für die Wissenschaft die Gefahr beginnt, die Gefahr, »dass die Lücken des Weltenbau's« mit »Schlafrockfetzen« ausgefüllt werden. Die Gabe aber, durch welche Wagner, da er durch die aufrichtigste und wahrhaftigste Künstlernatur geleitet wird, selbst wo er irrt, nicht allein gross und anregend ist, sondern im ungewöhnlichsten Grade sittlich bildet und veredelt, wäre gerade in solcher Thätigkeit in unschätzbarer Weise verwerthet worden und hätte ihm vielleicht nicht blos aus der ansässigen Züricher studirenden Jugend einen rüstigen Anwuchs erzeugt. Erbaulich bleibt es, sich vorzustellen, was die deutschen Musikzeitungen vollends zu dem Professor Wagner gesagt hätten, nachdem sie schon jetzt mit dem Kukuksei, welches der dramatische Genius des deutschen Volkes in ihr musikalisches Nest gelegt, schon so wenig anzufangen wussten.

Fast unmittelbar nach Veröffentlichung des Planes für ein Züricher Originaltheater erhielt indess Wagner einen neuen Anlass, an die nöthige Realisirung eines wirklich deutschen Originaltheaters zu mahnen. In der Schrift über eine in Weimar zu gründende Goethestiftung*) hatte Franz Liszt soeben die grossartige Idee eines bedeutenden Preisausschreibens für zu krönende Werke der Dichtkunst, der Malerei, der Bildhauerkunst und der Musik in abwechselnder Reihenfolge entwickelt. Ein namhafter Preis durch ein Comité von Künstlern aller Branchen aus allen deutschen Landen zuerkannt und unter Feierlichkeiten ertheilt, die der Wichtigkeit der Sache angemessen wären; die Proclamation der gekrönten Namen in den gelesensten Journalen Deutschlands, die eventuelle Aufführung des gekrönten Werkes durch tüchtige Kräfte vor einem zahlreichen Publikum; der Druck und die Verbreitung desselben durch die Stiftung selbst — das waren die Vorschläge Liszt's, mit denen er auch ohne ihre Verwirklichung seiner universalen Kunstanschauung

*) De la fondation-Goethe à Weimar par F. Liszt. Lpz. Brockhaus 1851.

Digitized by Google

ein dauerndes Denkmal gesetzt hat. In seinem »Brief an Franz Liszt über die Goethestiftung«, datirt vom 8. Mai 1851, macht Wagner geltend, dass die bildenden Künste (für deren vorzügliche, wenn nicht ausschliessliche Unterstützung sofort nach Erscheinen des Liszt'schen Buches Schöll in einem Aufsatze des Deutschen Museums den Fonds der Stiftung in Anspruch nahm) der Nachhilfe in weit geringerem Grade bedürften, als die dramatische Kunst. Dieser sei durch die gegenwärtig bestehenden Theater nicht einmal das Organ zur Verwirklichung ihrer Absicht geboten, und diese, zu deren Erreichung dem Bildhauer in Thon, Stein und Meissel, dem Maler in Leinwand, Farbe und Pinsel die Mittel stets zur Verfügung ständen, sei doch das Nöthigste und Dringendste, was dem Künstler geboten werden müsse, solle er nicht den Muth, ja die Fähigkeit zum Schaffen verlieren und das Kunstwerk im Keime erstickt werden. Vor allen Dingen also sei das Theater zu erbauen, »welches dem eigenthümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene.« Erst wenn ein solches Institut vorhanden sei, würde man gerechterweise den Gedanken aufnehmen dürfen, mit der Dichtkunst auch die bildenden Künste zur Concurrenz aufzurufen. »Ich für mein Theil bin aber überzeugt,« sagt Wagner, »dass vor dem lebendig dargestellten Kunstwerke des im Drama mit dem Musiker zur höchsten Fülle seines Kundgebungsvermögens vereinigten Dichters, Maler und Bildhauer jede Concurrenz ablehnen und in ehrerbietiger Scheu vor einem Kunstwerke sich verneigen würden, gegen das ihnen ihre Werke nur als leblose Bruchstücke der Kunst erscheinen könnten.«

Da die Vorschläge des hochsinnigen Weimarer Künstlers nicht zur Erfüllung gelangten, ward die Goethestiftung weder im Sinne Liszt's noch in dem Wagner's realisirt. Gleichwohl gewährte des Ersteren nicht ermüdender Eifer dem Freunde, was in seinen Kräften stand. Seine treue Wirksamkeit für Wagner's Kunstziele am Weimarer Hoftheater genauer zu ver-

Digitized by Google

folgen, versparen wir uns für einen späteren Zusammenhang: war die Lohengrinaufführung im August 1850 die erste That gewesen, mit der er siegreich für den verbannten Meister in die Schranken trat, so muss an dieser Stelle nur noch ein weiterer Schritt hervorgehoben werden, der die Sache Wagner's mächtig förderte. In seinem Buche über Tannhäuser und Lohengrin legte Liszt dem Publikum seine eigene Anschauung und Empfindung über diese Werke in einer Weise vor, die an überzeugender Beredtheit und hinreissender Wirksamkeit ihres Gleichen suchte. »Die Welt horchte auf; es war, als sei von ihren Schönheiten nun erst der Vorhang weggezogen worden«, so bezeichnet Ambros die Wirkungen dieses Buches. Aber auch hierbei liess es Liszt nicht genügen; zu freudigem, weiterem Schaffen wollte er den Freund ermuntern. Durch seine einflussreiche Vermittelung erhielt Wagner, als er im Spätsommer 1851 von der Wasserheilanstalt Albisbrunnen, wohin er sich zur Cur begeben, nach Zürich zurückkehrte, den Auftrag zur Ausführung eines Werkes, das ihm schon lange am Herzen lag.

So oft er noch zur Fortführung der Composition von »Siegfried's Tod« zurückgekehrt war, hatte er dieselbe immer wieder als zwecklos und unmöglich erkannt, sobald er dabei die bestimmte Absicht einer sofortigen Darstellung auf der Bühne festhielt. Nicht allein aber das Missverhältniss des vorhandenen Theaterwesens zu der von ihm gestellten Aufgabe brachte ihn zu dieser Resignation, sondern auch innere Schwierigkeiten in der Dichtung selbst. Wie er jetzt erst ersah, war das Drama »Siegfried's Tod« nur ein erster Versuch gewesen, einen wichtigsten Moment des gesammten Nibelungenmythus, wie er ihn sich bereits vor drei Jahren in seinem Entwurfe desselben zu einem Drama niedergelegt, zur Darstellung zu bringen. Eine Fülle grosser Beziehungen hatte in diesem Drama blos episch angedeutet werden können und diese epischen Partieen waren es, die den Künstler stets wieder mit Misstrauen gegen die Wirkungsfähigkeit seines Werkes erfüllten. Von diesem Gefühle gepeinigt, gerieth er darauf, einen ungemein ansprechenden Theil des Mythus, der

Digitized by Google

in Siegfried's Tod nur erzählungsweise hatte berichtet werden können, selbständig als Drama auszuführen. Er hatte diese gewonnene Einsicht auch Liszt mitgetheilt; dessen Antwort brachte ihm von der grossherzoglichen Hofbühne in Weimar den bestimmten Auftrag zur Ausführung eines Werkes »Jung Siegfried.«

Es bedurfte nur dieser Aufforderung, um mit Blitzesschnelle den jungen Siegfried, den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde, ins Leben zu rufen. In fliegender Eile entwarf und vollendete Wagner die Dichtung, an deren musikalische Ausführung er auch bereits Hand anlegte. Wiederum aber musste er an dem jungen Siegfried dieselbe Erfahrung machen, wie sie ihm Siegfried's Tod gebracht. Je vollständiger und reicher er in dem neuen Werke seine Absicht auszuführen vermochte, desto dringender empfand er gerade wegen dieser wachsenden Fülle, dass auch mit diesen beiden Dramen sein Mythus noch nicht vollständig »in die Sinnlichkeit des Dramas aufgegangen« war. So ward er endlich zu der Form der Trilogie, in welcher wir das Werk heute vollendet vor uns sehen, ganz durch die Natur des Stoffes geführt.

Die letzte grössere schriftstellerische Arbeit Wagner's, in der er auch noch den Rest dessen, was er seinen Freunden gegenüber auf dem Herzen hatte, aussprach, indem er ihnen vor dem Beginn seines gewaltigen Werkes Rechenschaft über seine gesammte bisherige künstlerische Entwickelung ablegte, die der Veröffentlichung seiner drei Operndichtungen (Holländer, Tannhäuser, Lohengrin) als Vorwort dienende, ihm unter den Händen zu einem Buche angeschwollene »Mittheilung an meine Freunde«, enthält daher an ihrem vom November 1851 datirten Schlusse schon den vollständigen Plan zur Aufführung und scenischen Darstellung des Werkes, wie er nun, nach einem Vierteljahrhundert wechselvollen und drangsalsreichen Lebens seines Schöpfers, Versuchen und Enttäuschungen jeder Art, nach dem Hingange zahlreichster aufopfernd dafür thätiger Freunde*), denen das Glück nicht

*) Wir nennen hier nur einige der bekanntesten Namen von treuen Verfechtern und Beförderern des grossen Werkes: Th. Uhlig,

Digitized by Google

beschieden war, die Erfüllung ihrer Hoffnungen zu geniessen, Zug für Zug getreu sich verwirklicht:

»Ich beabsichtige meinen Mythus in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein grosses Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich dennoch keine »Repertoirestücke« nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest:

»An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die um meine Absicht kennen zu lernen sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzutheilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgültig, als sie mir überflüssig erscheinen muss. —

»Aus diesem Plane für die Darstellung vermag nun auch jeder meiner Freunde die Beschaffenheit meines Planes für die dichterische und musikalische Ausführung zu entnehmen, und Jeder, der ihn billigen kann, wird zunächst mit mir auch gänzlich unbekümmert darum sein, wie und wann dieser Plan sich dereinst vor der Oeffentlichkeit verwirklichen solle, da er das Eine wenigstens begreifen wird, dass ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserm heutigen Theater zu thun habe. Wenn meine Freunde diese Gewissheit fest in sich aufnehmen, so gerathen sie dann mit mir endlich wohl auch darauf, wie und unter welchen Um-

---

Franz Brendel, Peter Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, Carl Tausig, Frau von Muchanoff, ihnen allen haben wir in den frohen Tagen des Festes ein wehmüthiges Andenken zu weihen!

Digitized by Google

ständen ein Plan, wie der genannte, ausgeführt werden könne, und — vielleicht erwächst mir auch ihre einzig ermöglichende Hilfe dazu. —

»Nun denn, ich gebe Euch Zeit und Muse, darüber nachzudenken: — denn nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!«

Digitized by Google

VI.

Die Wagner-Bewegung in Deutschland.

Brief an Brendel über die Aufgabe einer musikalischen Zeitung. Die Neue Zeitschrift für Musik und ihre Gegner. Wagner-Literatur. Die Gegenpartei. Uebersicht über die Verbreitung der Wagner'schen Werke auf den deutschen Theatern (1850—1855).

»Eine wohlthätige Gottheit reisse den Säugling bei Zeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück, aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar, wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen.« Schiller's grosses Wort über die Aufgabe des Künstlers erscheint uns heute, als sei es im prophetischen Hinblick auf den furchtlosen und willenskräftigen Vertreter einer in unserem einer wirklich lebendigen und nicht in Museen gepflegten Kunst so abgewandten Zeitalter zu erreichenden Wiedergeburt des griechischen Dramas gesprochen. Nicht erst durch sein Exil war er den heimathlichen Theaterzuständen entrückt worden, auch mitten unter ihnen hatte er sich von je als ein Verbannter und Fremdling gefühlt. Zu lautem Ruf hatte nun der Einsame seine Stimme erhoben und es erschallte der Gegenruf derer, die treu ausharrend ihm zur Seite stehen wollten. Wir können darum den

Digitized by Google

Meister nicht in den folgenden Zeitraum des reichsten künstlerischen Schaffens begleiten, ehe wir nach dem Abschluss der schriftstellerisch theoretischen Thätigkeit einen Blick auf die Wirkungen geworfen haben, welche dieselbe nach aussen hin zeigte. Er hatte es gewagt, Zustände anzugreifen, die trotz ihrer inneren Hohlheit und Verlebtheit doch noch strotzende Kräfte genug zeigten, um dem Gegner den Kampf zu erschweren. Es konnte nicht ausbleiben, dass im erbitterten Streit die Gegensätze heftig aufeinanderstiessen, im Leben selbst und vorzüglich auf der Arena des literarischen Verkehrs, auf welche Wagner selbst durch seine Kunstschriften den Kampfplatz verlegt hatte. Hier entspann sich ein Federkrieg, gegen dessen Ausdehnung und enthusiastische Führung man die einstige Fehde der Gluckisten und Piccinisten mit Recht einen Froschmäusekrieg genannt hat.

Lebhaft äusserte sich das Bedürfniss nach einem Centrum für die Fortschrittsbestrebungen. Schon hatte Franz Brendel als Nachfolger Robert Schumann's in der Herausgabe der Neuen Zeitschrift für Musik Wagner auch zu gewagten Schritten muthig die Hand geboten, wenn er es z. B. auf sich nahm, dem Aufsatze über das Judenthum in der Musik die Spalten seines Blattes zu öffnen. Entgegnungen aller Art waren dawider laut geworden, um so mehr, als der Verfasser nicht lange verborgen blieb. Die gehässigste darunter war nicht jener Versuch einer Persiflage derselben, die, mit völliger Verkennung des grossen Culturgedankens der Schrift, den lästigen »K. Freigedank« dadurch los zu werden sucht, dass sie ihn als ein von dem »unbekannten geistreichen Verfasser« erfundenes satyrisch übertriebenes Ideal einer Gattung von leichtsinnigen Musikschriftstellern der Gegenwart hinstellt. Leipziger Musikprofessoren machten noch seltsamere »Revanche«-Versuche für das Judenthum in der Musik. Ein von den Lehrern des dortigen Conservatoriums Rietz, Becker, Böhme, David, Hauptmann, Joachim, Klengel, Moscheles, Plaidy und Wenzel unterzeichnetes Schreiben an das Directorium verlangte in Folge der Aufnahme jenes Aufsatzes seine »sofortige Entlassung« aus dem Lehrerverbande!

Digitized by Google

Unbekümmert durch solche Stürme selbst gegen seine bürgerliche Existenz folgte Brendel vielmehr dem Triebe seiner redlichen Begeisterung und wandte sich zu Anfang des Jahres 1852 mit der entschiedenen Anfrage an den Dichtercomponisten, welchen Antheil seiner Ansicht nach eine Zeitschrift für Musik an dem Processe nehmen könne, dem die moderne Musik nothwendig entgegengehe?

Wagner's Antwort schlägt den Werth einer Mitwirksamkeit der Kritik zu den höchsten Zwecken der Kunst nicht gering an, nur sei auch sie selbst von ihrem bisherigen blos literarischen Charakter zu einem wirklich künstlerischen zu bringen. Indem er zugleich den Begriff der Musik nach dem Vorbilde der Griechen in dem erweiterten Sinne der musischen Kunst überhaupt auffasst, der auch die Dicht- und Darstellungskunst in sich schliesse, wünscht er die ihr gewidmete Zeitschrift von dem Inhalte einer bisherigen musikalischen Zeitung am liebsten durchaus gereinigt zu sehen; in ihr dürften die Erscheinungen der modernen Sonderkunst gar keine Berücksichtigung, ja nur Erwähnung finden und gar der industrielle, merkantile Charakter, der sich bisher auch in den Musikblättern breit machte, müsse bis auf die letzte Spur aus ihr verschwinden. Für den einzig würdigen Zweck einer solchen Zeitschrift aber erklärt er nicht das Aufspeichern von Kritik über Kritik, sondern die Ebenung der Wege und Stege für das wirkliche Kunstwerk der Zukunft. »Dieses Kunstwerk für das Leben der Zukunft vorzubereiten, darin beruht die vernünftige Thätigkeit des Künstlers der Gegenwart. Ehe es selbst noch nicht in das Leben getreten ist, haben wir Alle unser Ziel auch noch nicht erreicht: ist dies jedoch im wirklichen Kunstwerke erreicht, steht das von uns Gewollte unfehlbar unser Gemüth bestimmend vor uns da, dann ist auch unsere Kritik zu Ende; dann sind wir aus Kritikern erlöst zu Künstlern und kunstgeniessenden Menschen, und dann, verehrter Freund, schliessen Sie die Zeitschrift für Musik: sie stirbt, weil das Kunstwerk lebt!«

Schon zu Schumann's Zeiten ein Organ des Fortschrittes,

Digitized by Google

ward die Neue Zeitschrift für Musik, indem sie das Programm des Meisters aufnahm, speciell das Organ der neuen Richtung, deren Anhänger sich in rührigem Enthusiasmus um ihr Banner schaarten. Sie ward der Sammelpunkt für die schriftstellerischen Arbeiten Franz Liszt's, auf denen in so reichem Masse der Zauber seiner grossen Persönlichkeit ruht, und die geistreichen literarischen Erstlinge Hans von Bülow's; in ihren Blättern ergriffen Franz Brendel und Theodor Uhlig, Richard Pohl und Joachim Raff, Louis Köhler, Schlönbach und Kullak mit Nachdruck und rüstigem Eifer das Wort für eine ernste vergeistigte Auffassung der Musik und vereinigten sich deren Vertreter zu Schutz und Trutz in eigenem Lager. Der frühe Tod Uhlig's (Januar 1853) that der geschlossenen Schaar einen bedeutenden Abbruch, ohne ihren Muth zu verringern. Als Hauptgegnerin trat die im selben Jahre durch Professor Bischoff, den bekannten Freund Ferdinand Hiller's und Erfinder der »Zukunftsmusik«, begründete Niederrheinische Musikzeitung auf, daneben bildeten auch von aussermusikalischen Blättern die Grenzboten, deren Richtung durch den Einfluss Otto Jahn's und Moritz Hauptmann's bestimmt wurde, sowie die grossen politischen Zeitungen, allen voran die Cölnische und Augsburger Allgemeine, feste Operationspunkte der Gegenpartei. Andere Blätter versuchten es, sich »unparteiisch« zu erhalten. So trat die Neue Berliner Musikzeitung mit den verständnissvollen Lohengrinartikeln Julius Schäffer's lebhaft für Wagner ein, um dem Verfasser dieser vortrefflichen Arbeiten noch in demselben Jahre durch G. Engel eine Zurechtweisung dafür ertheilen zu lassen, dass er blos »referirt« und nicht »Kritik geübt« habe. Selbst die bekannten Signale hatten unmittelbar nach der Weimarer Lohengrinaufführung einen gesinnungsvollen Bericht Lobe's über dieselbe gebracht, in welchem es hiess: »Sollen künftige Generationen unsere Zeit, die sich mit ihrem Fortschrittsgeiste brüstet, belächeln, wie wir einen Schaul und andere Gegner Mozart's aus früherer Zeit belächeln? Fortschrittsmenschen wären wir? Ja, mit Phrasen! In der That aber sind wir Bequemlichkeitsmenschen, die vor jeder Anstrengung zurück-

Digitized by Google

schrecken und die wenigen energischen Naturen, die der Weltgeist auch in unsere Zeit hereingeschaffen, bekritteln, bespötteln, vervehmen und gähnend an ihren rüstigen Thaten vorüberschlendern!« Der Eifer Lobe's dauerte allerdings nicht lange; der verdiente Theoretiker, welcher die Partitur des Werkes, das ihn zu solchen Exclamationen bewog, einem seiner Schüler nach Amerika schickte, mit dem Bemerken, sie verdiene und lohne das Studium eines ganzen Lebens, hat sich nach der ersten Aufwallung nicht sonderlich mehr darum gekümmert. Gerade der Lohengrin rief gar manchen Namen für Wagner in die Schranken, der in Deutschlands literarischer und künstlerischer Welt bereits einen guten Klang hatte; doch war es weniger das vorübergehende verheissungsvolle Auftreten von Männern, wie Adolph Stahr und Robert Franz, als das andauernde und treu verharrende, allmähliche Wirken wahrhaft ergebener Freunde, welches den eigentlichen Kampf für die grosse Sache Wagner's aufnahm und durchführte. An die Spitze einer Reihe von analytischen Arbeiten über seine Wort- und Tondichtungen stellte sich Liszt's Buch über Tannhäuser und Lohengrin, von welchem zuerst der auf den Lohengrin bezügliche Theil in der Leipziger Ill. Zeitung vom 12. April 1851 erschien, bald darauf aber in französischer Sprache, deren sich Liszt als Schriftsteller bekanntlich am ungezwungensten bediente, das Ganze in Buchform bei Brockhaus in Leipzig.*) Es erstand ein überragendes Genie«, heisst es hier, »ein sprühender Flammengeist, berufen eine doppelte Krone von Feuer und von Gold zu tragen, der träumte kühn, wie Dichter träumen, ein Ziel so hoch sich zu stecken, dass, wenn es je von der Kunst erreicht und von der Gesellschaft anerkannt werden kann, dies sicher nur in einer Zeit geschehen wird, wo das Publikum sich nicht mehr aus jener schwankenden, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden Masse zusammensetzen wird, die zu

*) In deutscher Uebersetzung von Dr. E. Weyden in Cöln 1852, in englischer Sprache der Tannhäuseraufsatz in Dwight's Journal of Music 1853.

Digitized by Google

unseren Tagen in die Schauspielhäuser kommt, zu Gericht zu sitzen und Gesetze zu dictiren, deren Macht selbst die Kühnsten nicht zu widerstreben wagen.« Dem hohen Schwunge der Begeisterung, die aus diesen Worten weht, entspricht das Feuer und die liebevolle Versenkung in Wagner's Intentionen in der nachfolgenden Analyse. Unter den rastlosesten literarischen Freunden des Meisters haben wir auch eines Weimarer Veteranen aus Goethe's Zeit, Franz Müller's, zu gedenken. Für seine erste Arbeit über den Lohengrin in der Weimarischen Zeitung und im Frankfurter Conversationsblatt dankt ihm Wagner selbst in einem Schreiben vom 9. März 1851, in welchem es heisst: »Da der einzige Erfolg, den ich jetzt haben kann, nur in dem Verständnisse der Wenigen besteht, die die unvollkommen erreichte künstlerische Absicht mit Liebe in sich aufzunehmen vermögen, so bitte ich Sie, versichert sein zu wollen, dass ich als einen solchen Erfolg Ihre so gründliche Theilnahme für meine Arbeit ansehe.« Gewiss war es mit die wohlwollende Anerkennung des Meisters, die neben dem redlichen Eifer für die Sache, der den Autor selbst beseelte, eine Reihe von zum Theil trefflich gelungenen erläuternden Arbeiten über die Wagner'schen Werke hervorgerufen hat, die, mit dem Tannhäuserbuche beginnend, auch die fernere Entwickelung des Künstlers mit Hingabe verfolgte. Nach anderer Richtung hin bemüht, einzelne von Wagner angeregte Fragen in das Bereich der Debatte zu ziehen, wirkte eine Literatur, als deren Prototyp Joachim Raff's »Wagnerfrage« gelten kann; Wagner's Lehre von der Entstehung der Melodie aus dem Wortverse gab Louis Köhler das Material zu eingehenden Untersuchungen über die Melodie der Sprache; auch Ambros' Werkchen über die Grenzen der Musik und Poesie darf hier als fördernd genannt werden. So knüpfte sich an das Auftreten Wagner's auf literarischem Gebiete ein emsiges Forschen und Suchen, ein gegenseitiges Sichfördern und Anregen, ein frisches Ausschauen auf neu angewiesenen Bahnen.

Die Hauptopposition gegen den tollkühnen Neuerer erhob sich in den strengconservativen Kreisen der Musikgelehrten,

Digitized by Google

anonymen Zeitungskritiker und Kunstrichter, der Generalbasslehrer an den Conservatorien, der Kapellmeister an den Theatern; und wenn beobachtet worden ist, dass die Hofbühnen der deutschen Residenzen am längsten mit der Aufnahme Wagner'scher Werke auf ihr Repertoire gezögert haben, so lässt sich wenigstens von einzelnen Orten mit Sicherheit constatiren, dass es nicht politische Gründe waren, welche die Werke des grossen Revolutionärs von gewissen Hofbühnen fern hielten. Die Reissiger und Lindpaintner aber, die Lachner und Dorn, die Krebs und Rietz bildeten eine stattliche Garde, die es nicht immer beim passiven Widerstand bewenden liess. Auch den gelehrten und feuilletonistischen Verfechtern des Epigonenthums schien der jüngste Tag nicht allein für die musikalische Kunst, sondern für ihr eigenes Dasein und Ansehen gekommen, wenn Wagner's Werke und Ansichten um sich griffen. Mit ängstlicher Scheu verfolgte ihr Blick, wie er im Princip mit dem überkommenen Dogma brach, auf das sich ihre gesammmte Existenz begründete, wie es ihm nicht darauf ankam, unter verjährten Vorurtheilen, fand er sie auch noch so sorglich rubricirt und bereits in die Jahrbücher der Kunstgeschichte eingetragen, einen ungeheuren Trubel anzurichten, mit keinem anderen Endzwecke, als dem Sturze alles Dessen, was nicht Richard Wagner und sein Kunstwerk war, sei es nun der Polizeistaat oder die Einzelkünste. Auch seine positiven Lehren erregten Besorgniss, sie schienen unverträglich mit Allem, wovon der Künstler und Musiker der Gegenwart sich bürgerlich und geistig nährte, man hielt für bedroht, was zu allen Zeiten hoch und heilig gehalten war, und zitterte für Mozart und Haydn. Gern hätte man ihn mit der Waffe des Schweigens oder der Lächerlichkeit vernichtet, die Erfindung der »Zukunftsmusik« war ein guter Anlauf dazu; aber auch diese beiden Waffen waren nicht sicher. Der Spott fand überall willige Ohren, aber er befreite nicht von der Beklemmung. Das blosse Verschweigen war auch nicht wirksam, denn wie mit einem Schlage brachen sich auch die Werke des gefährlichen Mannes Bahn über die deutschen Theater und sprachen für sich selbst. Vor allem war es schwierig, durch eine

Digitized by Google

eigene That die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, Riehl's pomphaft angekündigte, prächtig ausgestattete Hausmusik versetzte als Tendenzwerk der conservativen Partei eine schwere Schlappe. Am trefflichsten bewährte sich noch der unmittelbare Angriff, besonders wenn er mit classisch ernster Miene gegen den ausschweifenden »Romantiker« gerichtet wurde. Ein beliebtes Mittel, vermöge dessen scharfsinnige Kritiker zwei Fliegen mit einem Schlage trafen, war, dass man Wagner's Theorieen seine früheren Opern entgegensetzte, wodurch sich denn freilich eine Menge von Widersprüchen ergaben und zur Evidenz erwiesen, dass beides das Erzeugniss eines verwirrten Kopfes sei. Aber auch hierbei schlug man, nach Goethe's Wort, nicht selten in die Kohlen, um sie zu löschen, und bewirkte nur, dass die Funken umhersprangen und selbst dort zündeten, wo das Feuer vielleicht gar nicht hingedrungen wäre. Es gab bald keine Stadt Deutschlands mehr, in der sich nicht eine ansehnliche Partei von »Wagnerianern« befand, und diese begnügten sich nicht damit, ihre Klavierauszüge unter dem Arm, an die Stätten zu wallfahrten, wo in Concerten und auf der Bühne die Werke ihres Meisters studirt wurden, sondern erhoben ihre Stimmen und brachten die Rede- und Schweigekunst seiner Gegner zu Schanden.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit nun den Fortschritten der Wagner'schen Werke zu. Als der Künstler Deutschland verliess, war der Tannhäuser ausser in Dresden und Weimar noch in keiner anderen deutschen Stadt aufgeführt worden. Erst die Weimarer Lohengrinaufführung lieferte den Beweis, dass die durch Wagner angeregten Kunstfragen keineswegs als abgethan betrachtet werden dürften, sondern der Kampf, in dem sie sich siegreich den Boden zu gewinnen hatten, nun erst seinen eigentlichen Anfang nehme. Sie fand, wie bereits in der Lebensschilderung des Meisters erwähnt ward, am 28. August 1850, als am Goethetage statt und bildete den Abschluss und die Krone der Festlichkeiten, die sich an die Enthüllung des Herderdenkmals (am 25. August) knüpften. Schon im Laufe der letzten Wochen vor Eröffnung der Feierlichkeiten waren die Gäste aus aller Welt Enden zusammen-

Digitized by Google

geströmt, unter denen sich die angesehensten Musiker, Künstler und Schriftsteller des In- und Auslandes, wie Dehn, Kullak, Saloman, Wieck, Joachim, Meyerbeer, Fétis, Jules Janin, Dingelstedt, befanden. In achtunddreissig Proben war das Werk trotz seiner Fremdartigkeit allen Mitwirkenden so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, dass schon die Generalproben am 26. und 27. August hohe Kunstgenüsse darboten. Die Aufführung selbst wurde durch einen Prolog von Franz Dingelstedt eingeleitet, der den Geist zu schildern versuchte, welcher in dem kleinen Thüringen von dem Wartburger Sängerkrieg bis auf die Gegenwart geherrscht. Sie erwies sich nach allen Seiten hin bis in die kleinsten Nüancen vollendet. Jede geringste Intention des Componisten hatte Liszt auf das Bewunderungswertheste aus der Partitur herauszulesen und sowohl im Orchester, wie auf der Bühne zur vollen Wirkung zu bringen gewusst, Genast als Regisseur die Inscenesetzung als ein Kunstwerk für sich behandelt und ein Verein von tüchtigen Sängern und Sängerinnen, wie Beck (Lohengrin), Milde (Telramund), Höfer (König Heinrich), Aghte (Elsa), Fasztlinger (Ortrud) bot alle Kräfte zum Gelingen auf. Im October fand die dritte, im April 1851 die vierte, am 12. Mai die fünfte Vorstellung statt; jedesmal war das geräumige Theater gedrängt voll und die Eisenbahn führte auch aus der näheren und ferneren Nachbarschaft zahlreichen Besuch herbei. Seitdem war Lohengrin, wie schon vor ihm der Tannhäuser, ein fester Bestandtheil des Weimarer Repertoires und die Aufgabe verhältnissmässig leicht, auch die dritte Oper Wagner's, den fliegenden Holländer, einzuführen, was indess erst am 16. Februar 1853 geschah. Auch dieses Werk fand nach dem Vorgange der beiden anderen einen leichten und raschen Eingang. Ein Beispiel für die Energie Liszt's und die Ausdauer, welche er seinem Orchester und seinen Darstellern einzuflössen verstand, gewährte die Wagnerwoche des Jahres 1853, in welcher alle drei Opern Richard Wagner's zur Aufführung gebracht wurden, am 27. Februar der Tannhäuser, am 2. März der Holländer und am 5. März der Lohengrin. Wie wusste Liszt aber auch die Seinigen zu enthusiasmiren und das Ganze

Digitized by Google

zusammenzuhalten, wie anregend war seine Persönlichkeit, wie verstand er seine Freunde und Schüler für alles wahrhaft Edle zu entflammen! »Welche Studien enthielten die Proben zu den grossen Musikaufführungen,« ruft Cornelius in der Erinnerung jener Tage, »welche Wunder erlebte man an Liszt's Gehör, an seiner leitenden und darstellenden Hand, an der Art, wie er sich mitzutheilen, wie er zu begeistern, zu elektrisiren wusste! Welche Freude gemeinschaftlichen Strebens und Zusammenwirkens bot das neidlose Verhältniss der jüngeren Kunstgenossen mit ihrem Anschmiegen an den leitenden Geist und Willen ihres Meisters! Wie fröhlich waren unsere Abende, wie laut unsere Nächte! Das Motiv des fliegenden Holländers war unser Erkennungszeichen auch im sternlosen Dunkel, die Königsfanfare aus dem Lohengrin unser letzter Gruss, wenn wir uns von Liszt trennten, und die siegestrunkene Posaunenmelodie vor dem dritten Act des Lohengrin sangen wir dem ersehnten Meister Wagner entgegen, als wir im Künstlerextrazuge den Verbannten in der Schweiz aufsuchten!«

Aus so frischem Zusammenleben und -Wirken gingen die freudigen Kunstthaten hervor, als welche wir die Einführung jedes einzelnen Werkes von Wagner und seine jedesmal als Fest betrachtete Wiederholung anzusehen haben. Während der ganzen Jahre 1850 und 1851 wagte sich keine deutsche Bühne an eines derselben, obgleich durch Weimars muthiges Beispiel wenigstens der Zweifel an ihrer Ausführbarkeit widerlegt und das Interesse dafür gesteigert war. Besonders zögerten die Intendanzen der Hof- und Residenztheater, aber auch die Leiter der städtischen und Privatbühnen erwiesen sich vorsichtig und zurückhaltend. Als aber endlich der Damm gesprengt war, den die conservative Gesinnung der musikalischen Machthaber errichtet, da war auch der Strom allgemeiner Theilnahme nicht mehr zurückzuhalten. Wiesbaden und Breslau waren Ende 1852 die ersten Orte, welche es mit dem Tannhäuser aufnahmen, während sich gleichzeitig Frankfurt a. M. und Leipzig für denselben gemeldet hatten. In Breslau war der Erfolg der ersten Auf-

Digitized by Google

führung (am 6. October 1852) ein so ausserordentlicher, dass die Oper Anfang des nächsten Jahres schon vierzehn Mal bei vollem Hause wiederholt worden war. In der eigentlichen Heimath des Tannhäuser, Dresden, vermied man es Jahre lang geflissentlich, Wagner auch nur durch eine Note seiner Musik in Erinnerung zu bringen. Kaum, dass man sich bei Gelegenheit eines Concerts für den Pensionsfonds des Theaterchors im November 1851 in das historisch-chronologische Programm als Abschluss der modernen Periode das Matrosenlied und Chor aus dem fliegenden Holländer aufzunehmen gestattete. Ein Anlauf, den man um dieselbe Zeit zur Aufführung des Lohengrin machte, war nur das Ergebniss der Bemühungen von Wagner's Freunden, er zeigte sich fruchtlos, der Componist selbst zog die Partitur zurück, und die sächsische Residenz brachte das Werk endlich erst nach dem Vorgange zahlreicher anderer deutscher Bühnen. Es war hier vielmehr seit Richard Wagner's Entfernung eine reactionäre Strömung, eine musikalische Stagnation eingetreten, die sich ebenso bequem wie ostensibel für Gesinnungstüchtigkeit ausgab. Reissiger hatte sein fünfundzwanzigjähriges Dienstjubiläum gefeiert und ruhte nun vollends auf seinen Lorbeeren; Kapellmeister Krebs war unbeliebt und auch nicht der Mann, einem im Verfall begriffenen, grossen Kunstinstitut neuen Aufschwung zu geben; die Hofkapelle, in der viele heimliche und einige sehr offene Wagnerianer, namentlich Theodor Uhlig und Julius Rühlmann, sich befanden, verhielt sich gegen ihre Dirigenten theils indifferent, theils oppositionell. Auch im Opernpersonale herrschte Missvergnügen; Tichatschek, Mitterwurzer und der treffliche Opernregisseur Fischer,*) drei eifrige Verehrer Wagner's, konnten den Ver-

*) Wenn etwas diesen seltenen Mann Wagner noch theurer machen konnte, als ihr einstiges Zusammenleben, so war es ihre Trennung. In seinem ersten Briefe, den er ihm in das Exil nachsandte, schlug der Schmerz des Vaters um den geliebten, verlorenen Sohn in hellen Flammen hervor, das brüderliche Du, das Wagner ihm einst angeboten, trug er ihm nun selbst entgegen. Der jüngere Künstler, der einst seine Freude gewesen, er ward ihm nun der Gegenstand seiner Sorge und Bemühung. Als sich Wagner's Opern mit plötzlich wachsender Ausdehnung uner-

Digitized by Google

lust des unersetzlichen Meisters nicht verschmerzen. Bei solchen zerfahrenen und principlosen Zuständen konnte nichts Grosses gedeihen, zumal auch die musikalische Presse Dresdens der Reaction nach Kräften in die Hände arbeitete, und Oper und Kapelle zehrten von ihrem alten Ruhm. Um so mehr überraschte im October 1852 die Nachricht, dass Reissiger den Tannhäuser wieder einstudire. Obgleich der Adel und die höheren Gesellschaftsschichten sich mit Ostentation davon fern hielten, fand unter allgemeinem Jubel von Wagner's Verehrern am 26. October 1852 die erste Aufführung des Tannhäuser statt, befestigte dem Meister die Zuneigung seiner alten Freunde und gewann ihm neue. Unter letzteren können wir z. B. Richard Pohl nennen, dem gerade diese Aufführung den ersten Anlass gab, in seinem »recht aus dem Herzen heraus« für die N. Zeitschrift für Musik geschriebenen Bericht über diese Aufführung entschieden öffentliche Parteistellung für Wagner zu ergreifen.

Das Jahr 1853 kann füglich als das Tannhäuserjahr bezeichnet werden. Schlag auf Schlag folgten sich die Aufführungen der Oper in Ost und West des Vaterlandes, vom Rhein bis an die Weichsel und Düna. Nach Ueberwindung mancher Bedenken und Schwierigkeiten machte Leipzig (31. Jan.) den Anfang; in Frankfurt a. M. führte das Interesse des wackeren Kapellmeisters Gustav Schmidt die Oper ein, doch fand sie einen noch sehr unvorbereiteten Boden und erhielt eine eigenthümliche Rivalin an Flotow's Indra. In kurzen Zwischenräumen folgten nun die Städte Schwerin, Düsseldorf, Köln, Bromberg, Posen, Freiburg i. Breisgau, Königsberg, Danzig, Bremen, Hamburg, Riga, Cassel, Darmstadt, Stralsund, im folgenden Jahre (1854) Gratz, Magdeburg, Reval, Rostock, Stettin, Glogau, Wolfenbüttel, Augsburg, Gumbinnen,

---

wartet über ganz Deutschland verbreiteten, war es Fischer, der rüstige Alte, der ihm alle Mühe abzunehmen suchte. Er überwachte die Copieen und Einrichtungen seiner Partituren, er verpackte, siegelte, correspondirte, trieb an und hielt ab, wo es nöthig war, damit der Künstler ungestört arbeiten, sich ganz wieder seiner Kunst widmen könnte.

Digitized by Google

Aachen, Neisse, Prag. Im Gefolge des Tannhäuser fand auch der fliegende Holländer hier und da Eingang, so in Breslau, Frankfurt a. M., Schwerin u. s. w. Mühevoller und langsamer war der Rundgang des Lohengrin, der nächst Weimar zuerst unter Leitung Louis Schindelmeisser's im herzoglichen Hoftheater zu Wiesbaden am 2. Juli 1853 bei gedrängt vollem Hause zur Darstellung gelangte und dem Kapellmeister, wie den Sängern gleich stürmische Beifallsrufe einbrachte. Auch die erwähnte Darmstädter Tannhäuseraufführung war das Verdienst desselben, Wagner persönlich nahe stehenden Dirigenten, der gerade um diese Zeit nach Darmstadt übersiedelte und hier im folgenden Jahre auch den Lohengrin einstudirte. Verhängnissvoll war aber für den Schwanenritter schon eine frühere Station seiner Fahrt gewesen, seine am 7. Januar 1854 erfolgte Aufführung in Leipzig, über deren Bedeutung für die Geschichte der Verbreitung des Werkes Richard Pohl eingehend berichtet: »In Leipzig, welches damals noch zum grössten Theil im Mendelssohncultus schwelgte — so zwar, dass es anfänglich sogar der Schumann'schen Musik schwer ward, dagegen genügend aufzukommen — schwang Julius Rietz, ein Jugendfreund Mendelssohn's und erklärter Gegner Wagner's, den absoluten Herrscherstab im Gewandhaus und im Theater. Als nun Rietz dem Drängen des damaligen Theaterdirector Wirsing, eines echten Coulissenroutiniers, nachgeben und den Lohengrin einstudiren musste, natürlich aus keinem anderen Grunde, als um damit »Geschäfte« zu machen, ergriff er vor Allem den Rothstift und richtete die Partitur in einer Weise her, dass jedem Wagnerkenner die Haut schaudern musste. Auch sonst war diese Lohengrinaufführung eine klägliche in Besetzung und Ausführung, sodass sie nach jeder Richtung hin dem Verständniss und der Weiterverbreitung des Werkes nur hinderlich werden konnte. Das Schlimmste dabei war, dass Rietz, welcher allgemein den Ruf eines ausserordentlich »tüchtigen« Kapellmeisters genoss, von seinen «Collegen,« welche einer nach dem andern in die ähnliche Lage versetzt wurden, den Lohengrin »einstudiren zu müssen«, mit einer

Digitized by Google

Pietät nachgeahmt wurde, die man dem Dichtercomponisten in eben dem Masse entziehen zu müssen glaubte.« Die Rietz'schen Partiturstriche machten die Runde über die meisten deutschen Bühnen, selbst Eduard Devrient (gleichfalls ein Jugendfreund Mendelssohn's) liess sich dieselben für seine Karlsruher Musterbühne kommen und es ward zum förmlichen Glaubenssatz, dass Lohengrin ohne Striche unmöglich sei. Der Leipziger Aufführung folgte die in Schwerin, den 15. Jan. 1854, auf dem Fusse, im April die Aufführungen in Frankfurt a. M. und Darmstadt. Auch Breslau und Stettin lernten das Werk noch in demselben Jahre kennen, Cöln und Hamburg im Januar, Riga und Prag im Februar 1855. Im letzteren Jahre gewährten ausser Zürich, Coblenz, Bamberg, Mannheim, Strassburg endlich auch die Hoftheater von Coburg, Carlsruhe, München und Hannover dem Tannhäuser den Zutritt, der mittlerweile an anderen Orten, wie Breslau, Königsberg, Leipzig schon über seine fünfundzwanzigste Aufführung hinausgelangt war.

Die grössten deutschen Theater, die von Berlin und Wien, waren die letzten, welche dem Beispiele des kleinen Weimar folgten. In Bezug auf den Lohengrin schlossen sich ihnen auch Dresden und München an. In Stuttgart vollends gelangte letzterer erst 1869 zur ersten Aufführung. In Berlin hatte man sich zwar schon 1852 Hoffnung gemacht, den Tannhäuser als Festvorstellung für den 15. October zu erleben. Schwierigkeiten aller Art traten dazwischen, hauptsächlich aber ward der Wunsch Einzelner durch den allgemeinen Charakter der Berliner Oeffentlichkeit wenig unterstützt. Noch 1855 klagte Brendel, die preussische Hauptstadt sperre sich den bedeutendsten Kunsterzeugnissen der Gegenwart gegenüber ab und mache Miene, die ganze nach-Beethoven'sche Entwickelung der Musik zu verschlafen. Dem grossen Dramatiker und Tondichter der Gegenwart hat Berlin ganz genau die Erscheinung wiederholt, in der es sich einst durch die Wirksamkeit der Nikolai, Ramler, Engel und Biester, durch den Einfluss seiner Zeitschriften, seiner Allgemeinen deutschen Bibliothek, seiner Berlinischen Monatsschrift Goethe gegen-

Digitized by Google

über in Schrift und Rede verneinend und ablehnend gezeigt hatte, während neben einzelnen älteren Männern von literarischem Ansehen nur eine strebsame Jugend von warmer Verehrung für den Dichter erfüllt war. Auch jetzt konnte man in Berlin mit Leichtigkeit die Personen und Kreise zählen, die sich der grossen Aufgabe bewusst waren, die auch dem Publikum in seinem Verhalten gegen die Werke des Dichtercomponisten zuertheilt war.

Digitized by Google

VIII.

Dichtung des Nibelungenringes.

Rückkehr zu künstlerischer Thätigkeit, Dichtung der Walküre. Tannhäuserouvertüre in Zürich. Schrift über die Aufführung des Tannhäuser. Dichtung des Rheingold. Redaction der ganzen Dichtung und erste Veröffentlichung derselben.

„Nur wer das Fürchten nie erfuhr,
Schmiedet Nothung neu.“
Siegfried.

Der Brief an den Redacteur der N. Zeitschrift für Musik vom 25. Januar 1852, in welchem der Künstler seinem Wirken ein so edles und bedeutendes Ziel anweist, bildete zugleich den völligen Abschluss der Epoche der schriftstellerischen Thätigkeit des Künstlers. In demselben sprach er daher auch die Hoffnung aus, dass Brendel seiner als eigentlichen Mitarbeiters nicht bedürfen werde. »Ich kann mir das Zeugniss geben, in jeder Weise der Kundgebung als Einzelner das Meinige nach Kräften gethan zu haben, um der neuen Richtung den Weg zu bahnen; sowohl meine rein künstlerischen, wie meine schriftstellerischen Arbeiten werden Ihnen und Ihren Genossen sehr vermuthlich zunächst eine Zeit lang als Stoff und Gegenstand zur Besprechung und Entwickelung jener Richtung dienen, sodass ich mir sagen könnte, im Voraus auch das Meinige für Ihre Zeitschrift gethan zu haben.« Dagegen fühlte der Meister »das äusserste Bedürfniss,

Digitized by Google

ungestört einem grossen, rein künstlerischen Vorhaben sich zuzuwenden.« Wir kennen dieses Vorhaben — es war die Dichtung der grossen Tragödie vom Ring des Nibelungen.

Kein freudiger Zustand war es gewesen, der Wagner nun länger als zwei Jahre in erzwungener literarischer Beschäftigung erhalten hatte. Was sich, schon während der langen Jahre seiner Kapellmeisterthätigkeit in Dresden, an schmerzlichen Betrachtungen über moderne Kunstübung in ihm angesammelt, was er der allgemeinen Oeffentlichkeit, was seinen Freunden zu sagen gehabt, hatte sich nun Luft gemacht, wie im unaufhaltsamen Ausbruch des Vulkans. Immer enger waren die Kreise geworden, die er um den Mittelpunkt seines Kunstwerkes von der ersten bis zur letzten seiner Schriften gezogen, bis er in der »Mittheilung an seine Freunde« zu der sorgfältig eingehenden Darstellung seines eigenen künstlerischen Entwickelungsganges gelangt war. Aber öfter hatte er hierbei diese Thätigkeit als eine seinem innersten Wesen widerstrebende empfunden, da dieses nicht auf theoretische Meditation, sondern auf praktisches Schaffen gerichtet war. Immer mächtiger trieb es ihn, nun ganz zur normalen Ausübung seiner künstlerischen Fähigkeiten zurückzukehren. Die bedeutenden Dimensionen des Planes seiner Nibelungendichtung entzogen dem darauf begründeten Werke alle Möglichkeit seiner Einverleibung in das Opernrepertoire der vorhandenen Theater. Allein gerade die Vorstellung einer idealen Aufführung seines Werkes ausser diesem Bereiche, wie er sie soeben seinen Freunden dargelegt hatte, im Vereine mit der vorläufigen Sorglosigkeit des Meisters über die Mittel zu ihrer Ermöglichung, hob seine Geistesstimmung zu der Höhe, dass er sich, alle »theoretischen Grillen«, die ihn noch eben ganz gefesselt hatten, verscheuchend, durch von nun an ununterbrochene künstlerische Production, wie zur Genesung nach schweren Leiden, wieder in sein eigenthümliches Naturell versenken konnte.

Im Frühjahre 1852 führte Wagner die Dichtung der Walküre aus. Schon in seinem Siegfried hatte ihn das

Digitized by Google

Bestreben geleitet, die grossen Züge der Sage, die sich tief in die Phantasie des Volkes eingeprägt zeigten, den jungen Recken am Ambos der Waldschmiede sein Schwert bereitend, den Drachen bekämpfend, die in Schlaf versenkte Brünnhilde erweckend, für immer festzuhalten und ihnen durch ihre Vereinigung eine endgültige Gestalt zu verleihen. Der Zauber der Poesie, mit welchem den Knaben Siegfried in Mimes Schmiede Uhlands liebliche Romanze, den Jüngling, der das Fürchten nicht kennt, der die schlummernde Königstochter im Dornendickicht erweckt, das deutsche Märchen geschmückt hat, mit welchem den Drachentödter und Hortgewinner nicht erst die ältesten Lieder der germanischen Stämme, sondern schon vor Jahrtausenden uralte indische Vedenhymnen umgeben haben: neu sollte er belebt und jene Einzelbilder, zum Ganzen verschmolzen, als ein imponirendes Denkmal des deutschen Geistes für alle Ewigkeit hingestellt werden. Noch freier hatte in der Walküre seine gestaltende Thätigkeit zu verfahren. Die Schicksale der Eltern seines göttlichen Helden sollten ja nicht allein das ernste Portal für den gewaltigen Bau jenes Siegfrieddenkmals, sondern zugleich die eigentliche Vermittelung zwischen der zwiefachen — Götter- und Menschentragödie des Nibelungenringes bilden, zu welcher das Rheingold die Basis zu legen bestimmt war. Aber gerade die Siegfrieds Vorfahren betreffenden Sagenzüge fand er auch in den ältesten Ueberlieferungen nur im Halbdunkel schwacher Andeutungen vor, wie ein halbvergessenes Traumbild der Völker. Siegmund und Siegelind nannte sie das mittelalterliche Epos — ausser diesen Namen war ihm nichts abzugewinnen, und wenn dem Künstler auch die altnordische Ueberlieferung geschwiegen hätte, wie die mittelhochdeutsche es that, so wäre er selbst seinem jungen Helden vergleichbar gewesen, der dem tückischen Zwerge das Geheimniss seiner Abkunft gewaltsam entringen muss. Und doch bot ihm auch die Erzählung des nordischen Sagaschreibers von den Zwillingen Sigmund und Signy, von dem Wälsungenschwert im Eschenstamme nur wieder grosse, hünenhafte Einzelzüge, die keineswegs unmittelbar zu verwerthen waren. Vielmehr bedurfte

Digitized by Google

es zu ihrer Verschmelzung jener wahrhaften Intuition des Dichters, mit welcher dieser, das Auge unverwandt auf seinen Stoff gerichtet, gleichsam nur das allmähliche Werden desselben in seiner eigenen Vorstellung belauscht, indem er diese aus den verschiedensten Richtungen der Sage zugleich befruchtet, und doch fast ohne jede bewusste und absichtliche Combination. Wie sich Wagner für die Jugendgeschichte Siegfried's die Stimmung aus der Waldeinsamkeit Parcival's geholt, so zeigt die tragische Mähr von den Eltern des Sonnenhelden in ihrer Grundstimmung eher Verwandtschaftliches mit den leidvollen Geschicken Riwalin's und Blancheflur's, als mit der jener nordischen Wälsungensage. Dazu trat das den alten Mythenbildnern der Vorzeit abgelauschte Verfahren, mit dem jene in ihren Genealogieen die Thaten und Leiden ihrer Helden in denen ihrer Vorfahren verdoppeln. Wenn Siegmund seinem Wesen nach in der That kein anderer ist, als der Frühlings- und Lichtgott Siegfried selbst (daher er auch in einer ehrwürdig alten Ueberlieferung geradezu als der Drachentödter erscheint, wie sonst sein Sohn), so ist auch bei Wagner die Erlösung Sieglindens aus Hunding's frostiger Gewalt eine Art anderer Version für die Erweckung Brünnhildens, und das gleiche Naturmotiv, die befreiende Macht des Lenzes, liegt beiden zu Grunde. — Aber nicht allein die Schicksale von Siegfried's Eltern, auch Brünnhilden's Vorgeschichte, die Erklärung ihres Zauberschlafes musste die Dichtung der Walküre geben. Auch hierfür gewährten die nordischen Heldenlieder einzelne Züge von erhabener Grossartigkeit. Sie waren mit den Geschicken der Wälsungen und der Götter selbst in Verbindung zu setzen, aus dem Reichthum der altgermanischen Walkürensagen nach allen Seiten hin zu ergänzen und schlugen dann die sicherste Brücke vom Rheingold zu Siegfried's Tod und zur Götterdämmerung.

Geringfügig erscheinen uns dem gewaltigen Vorhaben des Meisters gegenüber seine gleichzeitigen Beziehungen zum Kunstverkehr. Auch im Verlaufe des letzten Winters hatte er durch einen Schüler, Kapellmeister Schöneck, in Beziehung zu dem Züricher Theater gestanden, ohne sich jedoch, wie

Digitized by Google

noch das Jahr zuvor, persönlich an Aufführungen desselben zu betheiligen. Zu einer lange geplanten Darstellung des fliegenden Holländers, für welche die Kräfte der Züricher Bühne am ehesten hinzureichen schienen, kam man auch diesmal nicht, dagegen war in den beiden letzten Abonnementsconcerten der diesjährigen Saison die Tannhäuserouvertüre das erste Werk, welches das dortige Publikum von dem nun schon seit drei Jahren in seiner Mitte weilenden Tondichter kennen lernte. Das tüchtige Theaterorchester Director Löwe's ward für diesen Zweck durch eine Anzahl anderer Züricher oder in der Nähe wohnender Künstler unterstützt. Zum besseren Verständnisse hatte Wagner als Programm die so plastisch stimmungsvolle Nachdichtung des musikalischen Gedankenganges der Ouvertüre verfasst, welche den poetischen Gehalt des nachfolgenden Dramas, dem das Tonstück zur Vorbereitung und Einführung dient, diesem letzteren selbst Zug für Zug zu Grunde legt und eine getrennte Vorführung desselben rechtfertigt. Wirkung und Aufnahme waren gewaltig. Auch die C-Moll- und Pastoral-Symphonie Beethoven's, sowie die Coriolanouvertüre dirigirte Wagner in diesen Concerten und kam auch dem Verständnisse des letzteren Werkes durch eine eigens für diesen Anlass geschriebene programmatische Erläuterung entgegen.

Die nächste Zeit über nahmen einen nicht geringen Theil der Thätigkeit Wagner's die Schicksale seiner Opern und insbesondere des Tannhäuser im Vaterlande in Anspruch. Die dem Schöpfer des Werkes selbst ganz unerwartete Wendung, deren wir bereits gedachten, der Beginn seiner plötzlichen allgemeinen Ausbreitung über die deutschen Theater im Jahre 1852, ja selbst die grossen Fortschritte, die es erst im folgenden Jahre machte, kündigten sich schon frühzeitig an und bürdeten dem verbannten Componisten weitschweifige Correspondenzen auf. Bühnen, die eine Aufführung erst nach Jahren ermöglichten, begannen schon jetzt ihre Unterhandlungen. Dahin gehörte z. B. Berlin, dessen Intendanz den Künstler um das Aufführungsrecht des Tannhäuser anging und sich mit ihm doch nicht einmal über die materiellen

Digitized by Google

Bedingungen für die Erwerbung dieses Rechtes einigen konnte. Wenigstens galten die Honorarforderungen des Componisten als der öffentlich angegebene Grund für das Nichterscheinen der Oper in Berlin. Besonders zeitraubend waren auch die nothwendigen schriftlichen Mittheilungen an Dirigenten und Darsteller, durch welche wohl oder übel die Unmöglichkeit mündlicher und persönlicher Einwirkung ausgeglichen werden musste. Hatte ihn doch diese letztere Schwierigkeit eine Zeit lang sogar in Zweifel gelassen, ob er seine Zustimmung zu diesen Unternehmungen nicht gänzlich versagen sollte. Die Form privater Anweisungen ward ihm aber bald zur ermüdenden Last, um so mehr, als sich die Zahl der Theater, die sich für den Tannhäuser meldeten, zu ansehnlich mehrte. Er ergriff daher den Ausweg einer summarischen Mittheilung, die er in Form einer Brochüre an diejenigen richtete, deren Verständniss und gutem Willen er sein Werk anvertrauen musste. Als Anleitung zur richtigen Darstellung der Oper entstand die Schrift »Ueber die Aufführung des Tannhäuser«, die Wagner auf seine Kosten in Zürich drucken liess und in mehrfachen Exemplaren an alle die Theater, welche das Werk gaben, zur Austheilung an die betreffenden Dirigenten und ausführenden Künstler übersandte. Mit dem vollen Wissen, dass sie von Vielen unbeachtet und unverstanden bleiben werde, sah er sie nur als einen Versuch an, als ein Loos, das er in die Welt hineinwerfe, ungewiss, ob es verlieren oder gewinnen werde. Doch wurden gerade in Betreff dieser kleinen Arbeit seine schon im Voraus gehegten Erwartungen der Vernachlässigung seiner Bemühungen und Unkosten noch übertroffen. Er musste als ganzen Erfolg betrachten, dass sie als rein schriftstellerisches Erzeugniss in den Musikzeitungen unter seltsamen Verrenkungen des Inhaltes*) der Gegenstand müssiger »Tannhäuserreflexionen«

*) Z. B. ist thörichter oder absichtlich irreführender Weise regelmässig der Satz, in welchem die Macht der Musik dadurch charakterisirt wird, dass sie erst die Darstellung eines Charakters ermögliche,

Digitized by Google

wurde, den Sängern ward sie fast gar nicht bekannt. Als Wagner nach langen Jahren das letzte Exemplar davon ausgegangen war, fragte er bei der Intendanz eines ihm näher stehenden Hoftheaters einem der Exemplare nach, die er ihm früher zugeschickt. »Da fanden sich glücklich alle sechs wohlverwahrt im Archiv eingeschlossen: keines davon war auch nur berührt, dennoch aber als Eigenthum unter Riegel gehalten worden.« — Noch für die Darstellung des fliegenden Holländers, der, wie wir sahen, dem Tannhäuser auf mehreren deutschen Bühnen nachfolgte, entstanden ähnliche Bemerkungen; als endlich der Lohengrin auf die Theater gelangte, war Wagner schon hinreichend zur Erkenntniss der Erfolglosigkeit solcher Bemühungen für die correcte Aufführung seiner Werke gekommen, um sie für immer aufzugeben und seine Werke ihrem Schicksale zu überlassen, d. h. in künstlerischer Hinsicht diese selbst aufzugeben. Diesen Theatern aber sollte er sein Nibelungenwerk überliefern?

Ueber alledem hatte der Herbst 1852 die Vollendung der Rheingolddichtung gebracht und Wagner ging nunmehr an die Redaction des ganzen Bühnenfestspieles: »Der Ring des Nibelungen.« Erst mit der Dichtung des Rheingold war das grosse Weltbild völlig abgeschlossen, welches er einst in Dresden noch vor Abfassung der Dichtung von Siegfried's Tod entworfen und seitdem in seiner Phantasie unablässig vervollkommnet und erweitert hatte; erst die Verbindung von Siegfried's Tode mit der uralt germanischen Vorstellung des einstigen Weltunterganges in der Götterdämmerung stellte diesen Tod nicht als den einer einzelnen, zufälligen Persönlichkeit, sondern des Menschen überhaupt, und diesen als die

---

der ohne ihre Beihülfe über die Kräfte selbst des grössten Schauspielers ginge (man denke hierbei nur an die sinnbethörende verlockende Musik des Venusberges mit ihrer Bedeutung für das Verständniss der Situation oder an die Erzählung des dritten Actes), dahin verdreht worden, als sage Wagner an dieser Stelle: kein gegenwärtiger, noch so vorzüglicher Darsteller vermöge den Tannhäuser wiederzugeben,

Digitized by Google

nothwendige Sühne einer göttlichen Schuld dar. Das Rheingold hatte daher nicht allein die Aufgabe der Wiederbelebung der herrlichsten Gestalten der alten Göttersage, der Verkörperung schöner mythischer Züge der Edda, wie des Raubes der Freia (Iduna), des Baues der Götterburg durch die Riesen, der Verpfändung des Hortes, des Fluches, der an dem Ringe haftet, seit er seinem rechtmässigen Besitzer entrissen, — es musste zugleich zeigen, wodurch jener drohende Untergang der Welt herbeigeführt werde: durch eine Schuld der Götter selbst. Auch diese letztere ist nicht die Erfindung des Dichters. Wo ein Untergang stattfindet, musste eine Verschuldung vorausgegangen sein, diesen Rückschluss hatte schon das furchtlose Gerechtigkeitsgefühl des altgermanischen Volkes gezogen. Seine gesammte Weltanschauung durchdringt, von der Vorstellung der Jahreswende ausgehend, die Erkenntniss des ewigen Wechsels in der Welt der Erscheinung. Dieser Wechsel war von dem rauheren nordischen Volke nicht, wie von den Griechen, in wehmüthig verklingender Herbstklage um den schönen Linos oder selbst Achilles ausgedrückt; festen Auges blickte der Germane auf das Unabwendliche und, wie der Stein, der ins Wasser fällt, immer weitere Ringe um sich beschreibt, sehen wir in seiner Vorstellung die von dem Tode des menschlichen Helden sich ausbreitenden Kreise der Vernichtung im Baldermythus die wonnigste Erscheinung der Götterwelt, in der Götterdämmerung endlich diese ganze Götterwelt selbst erreichen. Woher aber diese Macht der Zerstörung? welche Schuld führt diesen Untergang herbei? Der Germane kannte keinen Gott über der Natur, diese war ihm etwas Gegebenes, Uranfängliches. Seine Gottheiten standen ihr nicht als von ihr verschiedene, selbständige Beherrscher gegenüber; aus dem starren Unbewussten rang sich der bewusste Geist als das ordnende Element los; aus dem Elementaren hervorgegangen, wirft er sich zum Eroberer und Herrscher auf. Aber dieser Sieg des Geistes erscheint dennoch wie ein Eingriff in die Rechte des Uranfänglichen, die Natur widerstrebt dem ordnenden Bezwinger. Diesen steten Widerstreit drückt das Verhältniss der Götter zu den elementaren

Digitized by Google

Mächten, den Riesen und Zwergen aus. Die geistige Uebermacht der Götter besiegt die rohe Macht der Riesen und zwingt die Geschicklichkeit der Zwerge in ihren Dienst; aber wiederholt sind Trug und List die Mittel in diesem Kampfe. Eine früheste Verschuldung ist ganz besonders die Verbindung, die Wotan mit der tückischesten, treulosesten unter den elementaren Gewalten, dem Geiste der ewigen Verneinung, dem schillernden, flackernden, immer beweglichen Feuergott Loge eingegangen ist; seine dämonische Macht schmiegt sich nur zum Scheine dienstbar den Fesseln, seine Verführung zieht alle die Uebel nach sich, die dereinst den Untergang der Götter herbeiführen*). Das Bündniss Wotan's mit Loge wird daher bei Wagner zur Angel der gesammten Göttertragödie, aus der sich sodann die menschliche Tragödie als nothwendige Folge entwickelt, seine Verlockung bewirkt den Raub des machtverleihenden Ringes und ruft den Fluch hervor, dessen unheilvolle Kraft erst an dem gleichzeitigen Untergange Siegfried's und der Seligen in Walhalls Saal seine Grenze findet und neben dem Fluche Alberichs ist es das schwirrende, stets bewegliche Motiv Loges, welches das ganze Nibelungenwerk an seinen verhängnissvollsten Stellen durchklingt.

Es war Wagner nicht möglich, sein ungeheures Vorhaben gänzlich als Geheimniss in sich zu verschliessen. Entrieth er

---

*) Noch einmal — gleichzeitig mit den tiefernsten Bewegungen der Reformationszeit — versucht es der Geist, in heftigem Drange die Welt sich zu eigen zu machen, die Natur sei es auch mit den Kräften der Magie zu bezwingen; das Bewusstsein des hierin liegenden Frevels spricht sich in der Faustsage nicht minder deutlich aus, wie es schon die alte Göttersage andeutet, und noch einmal grinst uns hierbei aus der Maske des Mephistopheles — Loge entgegen. Faust's, dessen Zaubermantel auch an den alten Gott erinnert, vermessenes Bündniss mit dem Teufel, der vollends die Züge seiner Erscheinung dem Feuergotte entlehnt hat, erscheint seiner ethischen Bedeutung nach wie ein späterer, durch christliche Anschauungen beeinflusster Reflex von Wotans Verbindung mit Loge. Die neuerdings an Wagner gerichtete Aufforderung zu einer Composition des Goethe'schen Faust übersah, dass der Meister die Faustsage in ihrer altgermanischen Urgestalt bereits selbst gedichtet und componirt hatte!

Digitized by Google

der Zustimmung der weiteren Oeffentlichkeit, so konnte er doch der mitwissenden Theilnahme vertrauterer Freunde nicht entsagen. Er liess daher im Beginne des Jahres 1853 die vollendete Dichtung auf seine Kosten drucken und theilte davon an seine näheren und entfernteren Freunde mit. Seine Abneigung dagegen, das Gedicht als blosses Literaturproduct betrachtet zu sehen, war indessen so lebhaft, dass er in einem kurzen Vorworte sich dagegen verwahrte, und dies namentlich für den Fall, dass eines der nur an Freunde vertheilten Exemplare einem ihm ferner stehenden Unbekannten und Unverpflichteten in die Hände fallen sollte, der es etwa als solches in den Kreis publicistischer Besprechung zöge. — Die für jetzt von dem Dichter selbst gewünschte tactvolle Abstinenz der deutschen Zeitungswelt wurde von dieser im buchstäblichsten Sinne ausgeübt, auch über die Zeit hinaus, wo Wagner seine Ansicht über diesen Punkt zu ändern sich bewogen sah, aus Gründen, die sich dem Verlaufe seiner weiteren Lebensfügungen entnehmen lassen werden.

Digitized by Google

IX.

Composition des Rheingold.

Festwoche in Zürich. Ausflug nach Italien. Zusammentreffen mit Liszt. Composition des Rheingold. Aufsatz über die Ouvertüre zu Gluck's Iphigenie in Aulis.

In der dichterischen Ausführung des grossen Werkes hatte Wagner die Bahn von Siegfried's Tod rückwärts über den jungen Siegfried zur Walküre und Rheingold eingeschlagen, bei der Composition nahm er den umgekehrten Weg. Immerhin war es eine verwegene Stimmung, die ihn dazu antrieb und fortgesetzt darin bestärkte, die höchste Anspannung seiner Kräfte für eine lange Reihe von Jahren der Arbeit an einem auf unseren Operntheatern schlechterdings unaufführbaren Werke zuzuwenden. Von Aussen her ward ihm wenig Aufmunterung dazu. Wohl aber begegnete er hier und da geradezu der offen ausgesprochenen Verwunderung darüber, dass gerade er, der sich so bedeutende praktische Erfahrung auf dem Felde der musikalischen Dramaturgie, sowie das unbestrittenste Geschick in der Anwendung dieser Erfahrung erworben, nun in einem so »ungeheuerlichen Unternehmen« befangen sei. Die Mittheilung seines Planes für die einstige Aufführung hörte man an und wusste nichts dazu zu sagen. Wer ihm in thätigem Sinne geneigt war,

Digitized by Google

glaubte den Meister auf einen Compromiss mit dem bestehenden Theater und seinem Wesen hinweisen zu müssen. Neue Darsteller, wie er sie verlange, hiess es, könne er sich doch nicht aus dem Boden oder aus der Luft herbeizaubern. Wenn sich auch ein reicher Mann fände, um für die Ausführung seiner Idee sich als Patron darzubieten, so würde er doch immer nur die eben vorhandenen Darstellungsmittel zu seiner Verfügung haben. Warum also nicht sogleich da, wo sie vorhanden seien, mit ihnen an das Werk gehen? »So waren wir alsbald wieder im alten Geleise und nur mein Kopf voll übermüthiger Chimären!« ruft Wagner mit Bezug auf derartige Rathschläge, die ihn nur um so tiefer bekümmerten, von je wohlmeinenderer Seite sie ihm zukamen. Oft beherrschte ihn daher in der Folge bei der weiteren Arbeit an seinem Riesenwerke die Empfindung, dass der kommende rechte Tag, für den er es schaffen und, bis ins Kleinste deutlich ausgeführt, in Bereitschaft halten wollte, vielleicht weit über die Grenze seines eigenen Daseins hinaus liegen könne.

Noch etwas Anderes fiel dem Künstler oft schwer und schmerzlich genug, — dass er an allen sich mittlerweile mehrenden Erfolgen seiner Werke im Vaterlande keinen Theil durch persönliche Anwesenheit nehmen durfte. Wie hoch er, der es mit der Würde einer wahrhaften Kunstleistung so ernst nahm, jene Erfolge als solche schätzen mochte, war hierbei gleichgültig; was er entbehrte, war die dem Schaffenden so nothwendige Anregung durch die ihm nun schon seit Jahren entzogene Anhörung seiner eigenen Werke. An seinem Aufenthaltsorte selbst konnte er sich keine Entschädigung dafür verschaffen. So freundlich man ihm hier sonst auch begegnete, die geringen musikalischen Kräfte Zürichs reichten für solche Aufgaben nicht aus. Einmal fasste er darum den Plan, durch Veranstaltung einer Art von Musikfest unter Zuziehung befreundeter Kräfte aus Deutschland seinem Bedürfnisse eine flüchtige Befriedigung zu verschaffen und von sich aus eine »Wagnerwoche« in Zürich zu veranstalten, wie sie soeben noch in Weimar stattgefunden. Die

Digitized by Google

Musiker von der Ilm betrachteten seine Aufforderung zur Theilnahme daran als ein Fest, aus Wiesbaden, Frankfurt a. M. ward ihm die bereitwillige Zusage der dortigen befreundeten Kapellmeister, Schindelmeisser's und Gustav Schmidt's, zu Theil, sich für die Beurlaubung geeigneter Kräfte aus den ihnen anvertrauten Kapellen zu verwenden, vom Rhein und aus fast allen Gegenden der Schweiz strömten auf den Ruf des Meisters die wackeren Musiker zusammen; nur eine nach München gerichtete Einladung war vergeblich.*) Er hatte es auf die Aufführung einzelner Scenen aus seinen Opern in drei im Laufe einer Festwoche aufeinanderfolgenden Concerten abgesehen; die Direction der Züricher Musikgesellschaft, dem Tondichter durch wiederholte Förderung ihres Strebens zu Danke verpflichtet, übernahm die Geschäftsleitung, eine schnell eröffnete Subscription deckte die nicht unbedeutenden Kosten. Um Mitte Mai 1853 führte ein herrlicher Sommertag die frohen Schaaren deutscher Künstler in Extrazügen von allen Seiten her nach dem schweizerischen Asyle Wagner's zusammen. Hier hatte sich unterdessen aus den Züricher und benachbarten Sänger-Vereinen ein Chor von achtzig Männer- und siebzig Frauenstimmen gebildet, dessen Einübung sich die Musikdirektoren Alexander Müller, Heim und Baumgärtner mit Eifer und Ernst unterzogen. Das Orchester bestand nach erfolgtem Zuzug aus zweiundsiebzig Mitwirkenden, seinen Kern bildeten sechzig auserlesene Fachmusiker. Nach vorausgegangenen fröhlichen Proben fand am 18. Mai das erste Concert vor überfülltem Hause statt. Es brachte ausgewählte Stücke aus Rienzi, dem fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin. Für die Ouvertüre zum fliegenden Holländer und die Instrumentaleinleitung des Lohengrin hatte Wagner

*) »Die Herren Münchener blieben aus,« berichtete die Neue Berliner Musikzeitung, »weil Kapellmeister Franz Lachner den Kammermusikern den Urlaub verweigernd erklärte: Handwerker bekämen keine Pässe nach der Schweiz! Lachen Sie nicht, lieber Leser, es ist Wahrheit und voller Ernst! Lachner ist ja einer der heftigsten Gegner Richard Wagner's!«

Digitized by Google

wiederum erläuternde Programme verfasst. Die Bühne des Stadttheaters, welche Director Löwe nach längeren Unterhandlungen für diesen Zweck abgetreten, war in eine geschlossene, akustisch und fest gebaute Tonhalle umgeschaffen, terrassenförmig stiegen die Reihen der Pulte empor, bestrahlt durch die Flammen von acht Kronleuchtern. »Der herrliche Friedensmarsch aus Rienzi eröffnete das Concert«, lautet ein Bericht darüber. »Bei seinem Erscheinen wurde Meister Wagner vom Publikum mit einer beinah fünf Minuten anhaltenden Applaussalve und vom Orchester mit dreimaligem Tusch begrüsst. Am Schluss flogen ihm Kränze und Blumen in solcher Anzahl zu, dass der liebenswürdige Meister bis zur Hälfte seines Körpers darin begraben stand.« — Nicht minder gestaltete sich die zweite Aufführung am 20. Mai für Wagner zu einem Triumphe ohne Gleichen. Die dritte fiel auf den 22. Mai, seinen vierzigsten Geburtstag, sie wurde daher womöglich noch festlicher als die vorhergehenden begangen und gewährte dem Ganzen erst die Krone. Der Jubel des Auditoriums machte sich in freudigen Zurufen Luft, und als zum Schlusse Kränze mit Gedichten auf die Bühne herabflogen, musste eines derselben auf allgemeines Verlangen von einem Gliede des Chors verlesen werden. Die dem Künstler darin dargebrachte Huldigung wurde vom Publikum mit lautem Beifall aufgenommen, vom Orchester mit rauschendem Tusch bekräftigt. Dann trat aus den Reihen der im Chore beschäftigten Musikgesellschaft »Harmonie« eine junge Dame hervor, die Wagner im Namen dieses Vereins unter herzlicher Ansprache einen schweren, goldenen Pokal überreichte. Vor sich das überfüllte Haus, applaudirend und ihm entgegenjubelnd, hinter sich vollen Tusch des Orchesters, zur Seite die mit einstimmenden Sänger und Sängerinnen, konnte der tief ergriffene Tondichter nur wenige Worte des bescheidensten Dankes sprechen.

Die freundliche Feier hatte Wagner die Herzen aller betheiligten Künstler durch den gewinnenden Eindruck seiner Person und des traulichen Verkehrs mit ihm noch enger, als zuvor, verbunden. Als man sich nach wenigen kurzen Tagen

Digitized by Google

wieder nach allen Himmelsrichtungen auseinander begab, musste sich ihm auch das Verlangen nach dem Vaterlande nur noch wehmüthiger aufdrängen. — Im Sommer desselben Jahres begab er sich zur Cur nach St. Moritz im Engadin. Von hier aus unternahm er, um sich für die Vornahme seines grossen Werkes zu kräftigen, einen Ausflug in das nördliche Italien. Vielleicht war es auf seiner diesmaligen Durchreise durch Turin, dass er in einem dortigen Vorstadttheater jene »erste correcte und vollständige« Aufführung des Barbiers von Sevilla erlebte, deren er sich noch in späteren Jahren eingedenk zeigt, weil sie durch eben diese Correctheit eine relativ wohlthuende Wirkung auf ihn ausübte, wie er sie aus deutschen Aufführungen bisher noch nicht empfangen, da »selbst einer so unschuldigen Partitur gerecht zu werden, unsere Kapellmeister die Mühe verdriesse.« Erfrischend bewies sich während eines Aufenthaltes in Genua der Anblick des bewegten südlichen Lebens, aber nicht auf die Dauer. Mit Beziehung auf den Zug, der auch Goethe in den Süden geführt, schreibt Wagner noch in neuerer Zeit einem italienischen Freunde: »Was Goethe, seufzend und tief trauernd, in unsere nordischen Gefilde zurücktrieb, ist gewiss nicht blos aus seinen persönlichen Lebensverhältnissen zu verstehen. Wenn auch ich zu verschiedenen Malen in Italien eine neue Heimath aufsuchte, so deute ich das, was mich davon zurücktrieb, vielleicht am glücklichsten an, wenn ich sage, dass ich den naiven Volksgesang, den noch Goethe auf den Strassen hörte, nicht mehr vernahm, und dagegen den heimkehrenden Arbeiter des Nachts in affectirten und weichlich cadencirten Opernphrasen sich ergehen hörte . . . Gewiss mag es tiefer liegen (als in einer krankhaften Verstimmung), was meine Gehörphantasie in Italien so empfindlich machte. Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht — genug: schlaflos in einem Gasthofe von la Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum Rheingold an; und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung meines übergrossen Werkes zu gehen.« Nicht

Digitized by Google

auf italischem Boden sollte die Composition des Rheingold begonnen werden, über Mailand wandte der Tondichter sich wieder nach Zürich.

Aber auch jetzt ward der eigentliche Beginn der Arbeit noch durch allerlei Zwischenfälle hinausgeschoben. Anfang October reiste Wagner nach Basel, Franz Liszt entgegen, der, von der Direction des Karlsruher Musikfestes (3.—5. October 1853) kommend, den Freund in der Schweiz aufsuchte. In seiner Begleitung befand sich Richard Pohl mit seiner Gemahlin, der bekannten Harfenvirtuosin Jeanne Pohl, geb. Eyth. »In Basel«, berichtet dieser, »fand unser erstes Begegnen mit dem Schöpfer des Tannhäuser und Lohengrin statt. Es waren herrliche Tage. Wagner las uns seine vollendete Nibelungendichtung, Liszt spielte für Wagner die letzten Beethoven'schen Sonaten — das sagt schon genug.« Lange Zeit war es Wagner's sehnlicher Wunsch gewesen, Jemanden anzutreffen, der ihm die grosse B-dur-Sonate, op. 106, zu Gehör bringen könnte. Erst von Liszt ward er ihm in dem Masse erfüllt, dass er ausrief: »Ich frage alle die, welche in vertrautem Kreise z. B. das 106. und 111. Werk Beethovens, die zwei grosse Sonaten in B und C, von Liszt spielen hörten, was sie vorher von diesen Schöpfungen wussten und was sie dagegen nun von ihnen erfuhren?« — In demselben Spätherbst vereinigte auch noch ein kurzer Aufenthalt in Paris den Meister mit seinem genialen Freunde. Die deutschen Journale waren mit ihren Combinationen schnell hinterher und suchten Wagner's Anwesenheit in Paris eiligst mit der Vermuthung in Zusammenhang zu bringen, er wolle dort die Annahme und Aufführung einer seiner Opern erwirken; bereits wusste man Oper und Bühne, nämlich Tannhäuser und Théâtre lyrique, namhaft zu machen.

Im November traf Wagner wieder in Zürich ein. Nach fünfjähriger Unterbrechung alles musikalischen Producirens begann er in der Jahreswende von 1853 zu 1854 mit grosser Freudigkeit die Composition seiner Dichtung. Mit dem Rheingold betrat er sofort die neue Bahn, auf welcher er

Digitized by Google

zunächst die plastischen Naturmotive zu finden hatte, die sich im Verlaufe der Trilogie in immer individuellerer Entwickelung zu den Trägern der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere gestalten. Aus nächtig dämmernder Tiefe stieg in ihm das mächtige, weitausgespannte Grundmotiv jener wunderbaren Instrumentaleinleitung empor, das sich vor uns entwickelt, als vollzöge sich der Act einer Weltschöpfung, in immer lebendigerem Werdedrange, zu stets organischerer Gestaltung sich vervielfältigend, immer neu belebt und in immer helleren Klangfarben aufwärtsstrebend oder in wohliger Daseinsfreude in sich selbst zurückkehrend. Mehr und mehr versenkte sich der Meister in die Wunderwelt des Rheingold, und die eigenthümliche Naturfrische, die ihn von hier aus anwehte, trug seinen Geist ohne Ermatten, wie in hoher Gebirgsluft, über die Anstrengungen der Arbeit hinweg. Bereits gaben sich ihm auch die ersten Symptome dafür kund, dass sein Unternehmen von der Aussenwelt beachtet werde, freilich nur als ein chimärisches, unausführbares. Aber in seinem Stoffe hatte er offenbar wieder einen »glücklichen Griff« gethan, den man nachzugreifen sich bestreben müsse. Ein solches Symptom gewährte ihm das Erscheinen einer grossen Oper »Die Nibelungen« vom Berliner Hofkapellmeister Heinrich Dorn, die, zum ersten Male am 22. Januar 1854, durch die diesmal vielleicht nicht ganz undiplomatische Gefälligkeit Liszt's, in Weimar aufgeführt, den Glanz ihrer ephemeren Erscheinung von hier aus auch nach Berlin und Wien warf, um dann mit dem Pariser Rivalen des Holländer und dem deutschen Doppelgänger des Tannhäuser -das Loos der Vergessenheit zu theilen.

Im Mai 1854 beendigte Richard Wagner die Composition des Rheingold und wartete blos auf »schönes Wetter«, um die Walküre in Angriff zu nehmen. So schreibt er scherzend am 17. Juni. Aber »es sei so grau am Himmel und auf Erden, dass ihm nur theoretische Grillen einfielen.« Daher schickte er sich an, Erfahrungen, die er soeben bei einer Züricher Concertaufführung der Gluck'schen Iphigenienouver-

Digitized by Google

türe gemacht hatte, zu einem Beitrage für die Brendel'sche Zeitschrift zu verarbeiten, der unter dem Titel: »Gluck's Ouvertüre zur Iphigenia in Aulis« das zweite Halbjahr der Neuen Zeitschrift für Musik eröffnete und Erörterungen über Tempofragen, sowie den diesem Tonstücke für Concertaufführungen zu gebenden Schluss enthält. Er beschliesst den Artikel mit den Worten, die genau auf die Zeit seiner Entstehung zwischen der Vollendung des Rheingold und dem Beginn der Composition der Walküre hinweisen: »So! — der graue Himmel klärt sich auf; es wird hell und blau. Nun lass' ich Sie los; nehmen Sie vorlieb mit dem Producte einer grauen Wetterlaune und wünschen Sie mir Glück zu einer beseligenderen Arbeit.«

Digitized by Google

X.

Composition der Walküre und des Siegfried.

Composition der Walküre. Tannhäuser in Zürich. Londoner Concerte. Vollendung der Walküre. Conception des Tristan. Besuche aus Deutschland. Composition des Siegfried. Brief über Liszt's symphonische Dichtungen.

Im Juni 1854 hatte sich der Meister zur musikalischen Ausführung der schmerzlichen Mähr von der Liebe der Wälsungen gewendet und die Composition der Walküre in ununterbrochener Thätigkeit im Winter zu 1855 bis auf die Instrumentation zur Vollendung geführt. Der gewaltige erste Act mit seiner grossartigen dramatischen Steigerung, mit der leidvollen Erzählung des überall verstossenen und befehdeten Wotanssohnes und seiner duftigen Blüthe, dem Lenzes- und Liebeslied Siegmund's, die erhabene Scene, in welcher Brünnhilde dem Todgeweihten als Geschickskünderin erscheint, jene orchestralen Prachtstücke, der Ritt der Walküren und der Feuerzauber, von denen das erstere zugleich die herrlichste scenische und musikalische Verkörperung echtester deutscher Mythenzüge ist, der stimmungsvolle Abschied Wotan's, all diese wundervollen und vielbewunderten Einzelheiten des wiederum als Ganzes so ergreifenden Dramas entstanden in unmittelbarer Folge in den hochgeweihten Stunden eines Halbjahrs. Im Januar 1855 wandte er sich zu erneuter

Digitized by Google

Durcharbeitung zu einem Jugendwerke zurück, der Faust-ouvertüre, die er einst bei seinem ersten Pariser Aufenthalt aus innerster Herzensnoth niedergeschrieben und die ihm nun wie ein Blatt aus dem Tagebuche einer früheren Lebensepoche entgegentreten mochte. In seiner früheren Gestalt war das Tonstück, wie wir uns entsinnen, schon einmal von ihm selbst in Dresden, ein anderes Mal (im April 1852) von Liszt in Weimar aufgeführt worden, in der neuen Bearbeitung sollte es nun durch die deutschen Concertsäle wandern und in denselben zunächst einen schweren Stand haben.

Um dieselbe Zeit empfing er von London aus die Einladung zur Direction der diesjährigen philharmonischen Concerte in Hanover-square-rooms, die sich auch diesmal einen deutschen Dirigenten zu sichern suchten, um den sie seit Mendelssohn's Tode in steter Verlegenheit waren. Lindpaintner's war man überdrüssig geworden, Spohr hatte die an ihn ergangene Aufforderung abgelehnt, und, wie die Motte zögernd um die Flamme kreist, um sich am Ende tollkühn in die anziehende Gefahr zu stürzen, fasste man den schnellen Entschluss, sich an die gefürchteten Heroen der Zukunftsmusik zu machen. Die neue philharmonische Gesellschaft wandte sich, wie bereits früher geschehen, an Hector Berlioz, die ältere kurz sogenannte »philharmonische Gesellschaft« an Richard Wagner, dem diese Londoner Episode einige zerstreuende Monate kostete. Im Januar 1855 traf Mr. Anderson, der Director derselben, in Zürich ein, um in persönlicher Verhandlung den Componisten zur Leitung von acht Concerten zu gewinnen. — Noch vor seiner Abreise erlebte dieser endlich auch in Zürich eine Aufführung des Tannhäuser, die nach mancherlei Aufschub am 17. Februar vor brechend vollem Hause stattfand und einen Sturm von Beifall erregte. Mit Tusch empfangen, als er in seiner Loge erschien, ward Wagner mehrmals am Schlusse mit dem gesammten Personale hervorgerufen. — Ende des Monats begab er sich nach London. »Gebahnt ist ihm der Weg nicht sonderlich«, liess sich die Neue Berliner Musikzeitung von der Themsestadt schreiben, »zumal die reactionären Briefe der Musical World ihm keinen

Digitized by Google

Vorschub leisten werden. Doch freut man sich, in ihm einen neuen Herkules kennen zu lernen, der die sieben schweren Arbeiten des Musikers, Dichters, Decorateurs, Costümiers, Maschinisten, Tanzmeisters und Scenikers zu gleicher Zeit übernimmt und alle diese Talente in sich vereinigt«.

In der That empfingen die Chorley's und Dawison's, die gesammte englische Kritik von Londons colossalstem Weltblatte bis zu seinem kleinsten Musikblättchen den fremden Künstler, noch ehe sie ihn eine Note hatten dirigiren hören, gleich bei seiner Ankunft mit sehr ungastlichen Schmähungen. Insbesondere scheute sich Dawison nicht, ihn in der Times als den Lästerer der grössten Componisten um ihres Judenthums willen dem öffentlichen Abscheu anzuempfehlen. »Mit dieser Aufdeckung«, bemerkt Wagner, »hatte er allerdings bei dem englischen Publikum für sein Ansehen mehr zu gewinnen, als zu verlieren, einerseits der grossen Verehrung wegen, welche Mendelssohn gerade dort geniesst, andererseits aber auch wegen des eigenthümlichen Charakters der englischen Religion, welche Kennern mehr auf dem alten, als auf dem neuen Testamente zu fussen scheint.«*) — Aber auch in den praktischen Spielgewohnheiten des philharmonischen Orchesters fand Wagner noch aus der Zeit seiner fortgesetzten Leitung durch Mendelssohn die deutlichsten Spuren seiner Vortragsweise, an deren Tradition man ausgesprochener Massen festhielt. Da in diesen Concerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe angewendet wurde, war er selbst genöthigt, das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen und lernte hierbei eine Art des Vortrags kennen, die ihn lebhaft an Aeusserungen erinnerte, welche Mendelssohn ihm einst über seine Directionsweise gethan hatte. »Das floss denn, wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein

*) Bekanntlich findet die jüdische Bigotterie der Engländer, ihre Sabbathfeier nicht minder, wie ihre Missionssucht und ähnliche Züge, an Schopenhauer einen strengen und oft sehr treffende Geisselhiebe ertheilenden Beurtheiler,

Digitized by Google

Aufhalten war garnicht zu denken, und jedes Allegro endete als unleugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodificirten Tempo deckten sich die unter dem allgemeinen Wasserfluss verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrags auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als *mezzoforte;* es kam zu keinem wirklichen *forte*, wie zu keinem wirklichen *piano.*« So weit es möglich war, liess es sich Wagner in bedeutenden Fällen angelegen sein, auf den ihm richtig dünkenden Vortrag, somit auch auf das entsprechende Tempo zu halten. Die tüchtigen Musiker hatten nichts dagegen, auch dem Publikum schien es offenbar recht zu sein. Dagegen erhob sich unter den Recensenten eine allgemeine Empörung und man warf ihm vor, er behandle Mozart, Cherubini und Beethoven, als wenn sie »Kunstwerke der Zukunft« geschrieben hätten.*)

Wagner dirigirte im Ganzen acht Concerte, von denen das erste am 12. März, das letzte am 25. Juni stattfand. Das Programm des ersten Concerts wies noch keine seiner eigenen Compositionen auf, die siebente Haydn'sche Sym-

---

*) Es war nicht mehr als natürlich, dass eine principielle Gegnerschaft auch an Aeusserlichkeiten aller Art in Wagner's Directionsweise Anstoss nahm. Sehr auffallend fand man seine Gewohnheit, besonders die Beethoven'schen Symphonieen zu dirigiren, ohne eine Partitur vor sich auf dem Pulte zu haben. Man sah darin eine Geringschätzung des Tonmeisters und liess dies Wagner fühlen. Dennoch erschien er in der nächsten Probe zur Eroica wieder ohne Partitur. Das war zuviel und Wagner sah sich gezwungen, nachzugeben und zu versprechen, bei der Aufführung künftig nach Noten dirigiren zu wollen. Der Abend kam heran, die Symphonie ging herrlich, und man drängte sich um den Dirigenten, um zu gratuliren. »Besonders das Scherzo haben Sie trefflich in Tempo genommen«, ruft einer der Hauptrebellen, »ganz anders, wie gestern in der Probe!« und in seinem Eifer ergreift er die auf Wagner's Pult liegenden Noten und findet — o Entsetzen! — den Klavierauszug zu Rossini's Barbier von Sevilla, den man des Morgens zufällig gebraucht hatte. — Wir theilen diese Anekdote als charakteristisch mit, ohne uns, bei ihrem etwas leichtfertigen Tone, für ihre Einzelheiten verbürgen zu wollen.

Digitized by Google

phonie und die Eroica, die Ouvertüren zur Zauberflöte und Fingalshöhle bildeten die Hauptbestandtheile desselben. Der Beifall, den das Publikum Wagner durch mehrfachen Hervorruf zollte, galt daher vorerst nur dem Dirigenten. Erst auf das Drängen des Comités entschloss er sich zur Vorführung eigener Compositionen. So brachte das zweite Concert Stücke aus Lohengrin, eines der folgenden auch die Tannhäuserouvertüre. Wagner und Wagner war indessen die Losung der reichlichen kritischen Federstudien der musikalischen Journalisten Londons. Da man auch an der Themse das Bedürfniss nach Spaltenfüllung empfand, suchte man demselben nicht allein durch Inhaltswiedergabe des Lohengrin, sowie wörtliche Uebersetzung seiner Dichtung, sondern auch durch mehr oder minder wohlwollende Auszüge aus den literarischen Veröffentlichungen des Künstlers zu genügen, vermittelst welcher das englische Publikum mit den sonderbaren Kunstanschauungen seines Gastes bekannt gemacht werden sollte. Die eigentliche Kritik zergliederte und untersuchte indessen geschäftig seine Compositionen; an seine längst vergessenen Pariser Romanzen erster Periode knüpfte sich die patriotisch erhebende Bemerkung, »was er könne, sei nichts anderes, als was ein Dutzend Engländer weit besser verständen; seine Compositionen erreichten bei weitem nicht das, was die meisten englischen Liedercomponisten zu leisten vermöchten.« — In London führte ihr gemeinschaftliches Schicksal Wagner auch wieder mit Hector Berlioz zusammen, den er freundschaftlich hochachtete, obgleich sein Urtheil über dessen Bestrebungen und Leistungen als Componist ein keineswegs billigendes war. Auch Berlioz galt die Musik als Ausdrucksmittel für den poetischen Gedanken, nur bestand zwischen ihm und Wagner der wesentliche Unterschied, dass sie bei diesem das Ausdrucksmittel für das Sichtbare, dem Auge auf der Scene Gegenwärtige, bei jenem für das blos Gedachte, den Inhalt des gedruckten Programmes war.*)

*) Wenn Wagner zu den Instrumentalsätzen seiner eigenen Werke wiederholt programmatische Aufzeichnungen verfasst und dem Publikum

Digitized by Google

Immerhin konnte sich Wagner dem französischen Meister gegenüber des Vortheils rühmen, seine Schöpfungen vollständig verstehen und würdigen zu können, während seine eigene Arbeiten jenem in dem wesentlichen Punkte ihrer Dichtung für immer unverständlich bleiben mussten. Berlioz, der sich als Componist fast einzig in Deutschland zur Geltung brachte, hat es dennoch nie zur Kenntniss der Sprache dieses Landes gebracht. »Que voulez-vous? j'ai une difficulté diabolique à apprendre les langues«, gestand er Wagner, »c'est à peine si je sais quelques mots d'anglais et d'italien.« — Schon nach dem vierten philharmonischen Concert verbreitete sich wegen der heftigen Opposition der gesammten englischen Presse ganz allgemein und so auch in den deutschen Zeitungen die Nachricht, Wagner habe die Direction niedergelegt und sei nach der Schweiz abgereist. Doch war er nicht der Mann, das einmal Unternommene vor seinem völligen Abschluss aufzugeben, und die englische Kritik musste frische Luft zu weiterem Angriffe schöpfen. Hierzu gab gleich das folgende fünfte Concert einen Anlass, welches ausser der Tannhäuser- und Preciosa-Ouvertüre die Pastoralsymphonie und Mozart's Es-dur-Symphonie brachte. Besonders in dem zweiten Satze der letzteren überraschte Wagner in der Probe die ausdruckslos »ruschliche« Vortragsweise, die er hier antraf. Seine für nöthig gehaltenen Aenderungen derselben aber versetzten die Recensentenschaft nur erst recht in Harnisch. Sie schüchterte diesmal die Vorsteher der Gesellschaft dermassen ein, dass er von ihnen wirklich darum angegangen wurde, er möchte diesen Satz doch ja wieder so spielen lassen, »wie man es nun einmal gewohnt sei, und wie denn doch Mendelssohn selbst es auch habe thun lassen.« Eine so gehässig oppositionelle Stellung aber auch von vornherein die Londoner Presse gegen ihn eingenommen hatte, so fand er doch von Seiten eines ausgewähltesten Publikums und des ihm untergebenen Orchesters

---

zur Einführung an die Hand gegeben hat, so geschah dies doch nur als Ersatz für eine durch die Umstände verhinderte Vorführung der dramatischen Handlung auf der Bühne.

Digitized by Google

die lebhaftesten Sympathien. Das siebente Concert am 11. Juni war das glänzendste der Saison, die Königin, Prinz Albert mit zahlreichem Gefolge besuchten dasselbe und das Programm war nach dem Wunsche des Hofes zusammengestellt. Ausser der grossen Symphonie in C von Mozart und der achten von Beethoven, wurde, auf Verlangen des Prinzen Albert, auch die Tannhäuserouvertüre wiederholt. Die glänzende Versammlung nahm grossen Antheil, die Königin war sichtlich befriedigt und beschied in der Pause zwischen der ersten und zweiten Abtheilung den Künstler zu längerer Unterredung zu sich. Das achte und letzte Concert am 25. Juni brachte Wagner endlich eine Ehrenbezeugung der allerseltensten Art. Auditorium und Orchester erhoben sich am Schlusse desselben zu langanhaltendem, enthusiastischem Beifallssturm und gaben ihm ihren Dank in lauten, begeisterten Zurufen kund, Viele drängten sich zu einem Händedruck des Abschiedes an den Scheidenden. Dieser feierliche Augenblick war wohl im Stande, Wagner für die unverständigen Angriffe der Times zu entschädigen. Bereits am anderen Morgen, früh fünf Uhr, kehrte er jedoch London den Rücken und gab auch in den nächsten Jahren einem wiederholten Rufe nach der Weltstadt eben so wenig Gehör, wie einer Einladung nach Boston und New-York.

Nach Zürich zurückgekehrt, machte er, um sich von den Anstrengungen der letzten Monate zu erholen, einen Ausflug nach Seelisberg an der südlichen Verengung des Vierwaldstädtersees, unterhalb des Rütli. Vielleicht schon hier begann er, der seine Erholung so oft in der Thätigkeit suchte, die Instrumentation der Walküre. Ein Brief Berlioz' an Wagner vom 10. September 1855 beantwortet, wie es scheint, eine an ihn ergangene Einladung des Meisters mit ihm — noch in Seelisberg? — zusammenzutreffen: »La réunion, que vous me proposez, serait une fête, mais je dois bien me garder d'y penser. Il faut que je fasse des voyages de désagrément, pour gagner ma vie, Paris ne produisant pour moi que des fruits plein de cendre. C'est égal«, fährt der Brief fort, »si nous vivions encore une centaine d'années, je crois que nous

Digitized by Google

aurions raison de bien de choses et de bien des hommes.« Ueber Wagner's künstlerische Beschäftigung heisst es: »Vous êtes donc en train de faire fondre les glaciers en composant vos Nibelungen!... Cela doit être superbe d'écrire ainsi en présence de la grande nature!« Von sich selbst sagt er im Gegensatze dazu, dass er im Anblicke der Natur nicht schaffen könne: »Je ne puis dessiner la lune, qu'en regardant son image au fond d'un puits.«

Schon während der letzten Arbeit an der Walküre drängte sich Wagner ein neuer Stoff auf, von dem er zunächst nur den Entwurf verfasste: die Tristansage, wie er sie in Gottfried von Strassburg's Dichtung vorfand, heiter und farbenprächtig, gemüthvoll und sinnig, doch zugleich der grössten tragischen Vertiefung fähig. Weder zur weiteren Ausführung dieses schnell entworfenen Planes, noch zur Fortsetzung des grossen Nibelungenwerkes durch Aufnahme des Siegfried sollte er aber für jetzt gelangen. Durch unausgesetztes Arbeiten in Verbindung mit den mancherlei Aufregungen, denen die so reizbare und leicht entzündliche Natur des Künstlers ausgesetzt war, war sein Gesundheitszustand während des ganzen ersten Halbjahrs 1856 so angegriffen, dass er sehr der Schonung bedurfte und seine Freunde um ihn besorgt machte. Ein Leiden an der Gesichtsrose nöthigte ihn im Mai dieses letzteren Jahres, sich zur Cur nach Mornex am Genfer See zu begeben. Derselbe Sommer brachte ihm manchen befreundeten Besuch aus dem Vaterlande. Von einem Karlsruher Gastspiele kommend, wo er wohlverdiente Lorbeeren geerntet, suchte ihn sein alter Genosse Tichatschek auf. Aus seinem Munde wurde Wagner zum ersten Male für die Zukunft auf den jungen Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld als hochbegabten Kunstjünger hingewiesen, dessen Bekanntschaft der rüstige Dresdener Sängerheld soeben gemacht. Vor Kurzem erst hatte Schnorr am grossherzoglichen Theater zu Karlsruhe unter der Leitung des Wagner gleichfalls von Dresden her wohlbekannten Eduard Devrient seine Laufbahn als dramatischer Sänger angetreten und liess schon jetzt Hervorragendes von seiner Begabung erwarten. Auch der dem

Digitized by Google

Künstler geistig schon seit Jahren näher stehende Regierungsrath Franz Müller aus Weimar machte um diese Zeit durch einen Besuch, den er Wagner in der Schweiz abstattete, seine erstmalige persönliche Bekanntschaft. Im Laufe ihres Gesprächs, berichtet dieser, habe der Meister bemerkt: »Es seien ihm zwei dramatische Stoffe aufgetaucht, deren sich zu erwehren er jetzt, bei der Beschäftigung mit dem Nibelungenringe, Mühe habe.« Den einen dieser Stoffe können wir mit Sicherheit als den Tristan bestimmen; da uns Müller den anderen nicht nennt, so wäre die Vermuthung gewagt, ob es etwa damals schon der Parcival gewesen? Im Herbst endlich, als sich Wagner anschickte, den Siegfried vorzunehmen, ward ihm noch die Freude eines längeren Besuches von Liszt zu Theil, der am 22. October 1856 seinen sechs und vierzigsten Geburtstag in Zürich verbrachte. Der festliche Tag wurde bei der Fürstin Wittgenstein durch eine Execution der Walküre gefeiert. »Wagner, Liszt und Frau Heim waren die Dolmetscher des Werkes, das, einzig in seiner Art, zu dem Grossartigsten und Herrlichsten gehört, was die musikalische Kunst je geschaffen«, liessen sich die Signale darüber berichten. »Mit dieser Tondichtung treten die reformatorischen Bestrebungen Richard Wagner's im Gebiete des musikalischen Dramas, durch Aufstellung einer neuen Kunstform, in vollendeter Weise zu Tage; seine vielgeschmähte Idee des Kunstwerkes der Zukunft war keine kunstphilosophische Träumerei: sie ist zur That geworden und wird die ganze musikalische Welt bewegen!« Eine gemeinschaftliche Excursion unternahmen beide Freunde bald darauf nach St. Gallen, um sich am 3. November an einem dortigen Abonnementsconcerte zu betheiligen, in welchem Wagner die Eroica, Liszt seinen Orpheus und die Préludes dirigirte. Mit Bezug auf diese Aufführung spricht Wagner von dem Erfolge, den Liszt bei »unsern treuherzigen St. Gallern« fand, die »so rührend ihre Verwunderung darüber ausdrückten, dass ihnen Compositionen, die ihnen als so wustvoll und formlos bezeichnet worden, so schnell fasslich und leicht verständlich vorgekommen wären.« Ende November verliess Franz Liszt Zürich und begab sich

Digitized by Google

über München nach Weimar, während Wagner sich der fortgesetzten Arbeit am ersten Acte des Siegfried hingab.

Kaum eine eigentliche Unterbrechung dieser Arbeit war die Abfassung seines »Briefes über Franz Liszt's symphonische Dichtungen« im Februar 1857 zu nennen, der uns in seiner ruhig heitern Ueberlegenheit einen Einblick in die aus andauernder, ununterbrochener Production gewonnene Kräftigung und das freudige Vertrauen in sich selbst gewährt, so besonders in dem köstlichen Abschnitte über die musikalische Form. Hier spricht nicht der gelehrte Aesthetiker, der sich sein Urtheil erst durch mühsames Eindringen in ein Gegebenes, bereits ausser ihm Vorhandenes verschafft hat, sondern der in diesem Punkte doch wohl am meisten competente schaffende Künstler; dieser aber mit der ganzen Sorglosigkeit um alles gelehrte Disputiren über jenen Begriff, die er sich hatte verschaffen müssen, um an sein künstlerisches Tagewerk zu gehen: »Ach, wenn es keine Form gäbe, gäbe es gewiss keine Kunstwerke; ganz gewiss aber auch keine Kunstrichter, und das ist diesen letzteren so ersichtlich, dass sie aus Seelenangst um die Form schreien, während der leichtfertige Künstler, der, wie gesagt, ohne die Form am Ende doch auch nicht wäre, sich bei seinem Schaffen so ganz und gar nicht darum kümmert. Wie mag das wohl kommen? Wahrscheinlich, weil der Künstler, ohne es zu wissen, selbst immer Formen schafft, während Jene weder Formen noch sonst etwas schaffen. Ihr Geschrei sieht somit danach aus, als sollte der Künstler ausserdem, dass er Alles schafft, auch noch etwas ganz Apartes für die Herren verfertigen, da sie sonst so garnichts für sich hätten. Wirklich ist ihnen der Gefallen immer nur von Denjenigen erwiesen worden, die wiederum nichts für sich zu Stande bringen konnten und sich mit — Formen halfen, und was das ist, das wissen wir wohl, nicht wahr? Schwerter ohne Klingen! Wenn nun aber Einer kommt, der sich Klingen schmiedet (Sie sehen, dass ich soeben in der Schmiede meines jungen Siegfried war!), so schneiden sich die Tölpel daran, weil sie täppisch sie angreifen, wie sie zuvor die hingehaltenen leeren Griffe anfassten; hierbei ärgern

Digitized by Google

sie sich denn natürlich, dass der tückische Schmied den Griff in der Hand behält, wie es bei der Schwertführung nöthig ist, und sie ihn nun nicht einmal sehen können, der ihnen von Anderen doch einzig dargereicht worden war. Sehen Sie, das ist der Grund des ganzen Jammers über die Abwesenheit der Form! hat man aber schon je ein Schwert ohne Griff führen sehen? Zeigt nicht im Gegentheile der scharfe Schwung des Schwertes, dass es in einem ganz tüchtigen Griffe festsitzen muss? Freilich wird dieser erst sichtbar und für Andere betastbar, sobald das Schwert aus der Hand gelegt worden; wenn der Meister todt und sein Schwert in der Rüstkammer aufgehängt worden, dann merkt man sich auch den Griff, und zieht ihn sich wohl — als »Begriff« — von der Waffe ab, kann sich aber dennoch nicht vorstellen, dass, wer wieder einmal fechten kommt, seine Klinge doch nothwendig auch an einem Hefte führen muss. So blind sind nun aber die Leute: — lassen wir sie laufen! — Ja, * * *, es ist nicht anders, Liszt hat auch keine Form. Aber freuen wir uns darüber, denn sähe man den »Griff«, so müssten wir fürchten, er hätte mindestens das Schwert verkehrt in der Hand, was in dieser bösen, feindseligen Welt eine übergrosse Galanterie wäre, da man hier tüchtig zuschlagen muss, wenn einem geglaubt werden soll, dass auch eine Klinge im Hefte stecke!«

Digitized by Google

XI.

Tristan und Isolde.

Beschluss zur Ausführung des Tristan. Zweifel über den Ort seiner Aufführung. Inangriffnahme des Werkes. Venedig. Vollendung des Tristan. Uebersiedelung nach Paris.

Vom Frühjahr bis Mitte Sommer 1857 beendigte Wagner auch den zweiten Act des Siegfried, jenes lieblichste aller Waldidylle. Schon damals verlautete gerüchtsweise, er habe im Sinne, nach Vollendung des ganzen Werkes, welche jedoch vor dem Sommer 1859 nicht zu erwarten stünde, in Zürich ein provisorisches Theater zu errichten und im Laufe einiger Wochen das je vier Abende füllende Werk mehrere Mal zur Aufführung zu bringen. Ja, er sollte schon jetzt bemüht sein, die Sänger und Musiker zu gewinnen, deren er zu seinem Zwecke bedürfe. Ob der Meister etwa noch kurz vorher derartige Pläne gehegt und ausgesprochen habe, vermögen wir nicht zu entscheiden. Gerade um jene Zeit aber drohte ihm der frische Muth zu sinken, mit dem er sich nun bald vier Jahre lang seinem gewaltigen Vorhaben gewidmet hatte. Er erkannte die baldige scenische Verwirklichung des Nibelungenwerkes als völlig hoffnungslos. Nun hatte er sich zwar das Geständniss dieser Hoffnungslosigkeit bereits früher gemacht und sich mit dem Gedanken zu versöhnen gesucht, dass er sein Werk für die Nachwelt arbeite. Nur zu leicht aber

Digitized by Google

übersehen wir, wie sehr gerade den Künstler, der sein ganzes Werk auf lebendige Wirksamkeit in der Gegenwart berechnet, ein solches Bewusstsein lähmt und niederdrückt. »Wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir niederlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen,« schildert er tief ergreifend seinen Zustand, »kam ich zu Zeiten wohl auch mir selbst wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Thun kein Bewusstsein hätte. Ja blickte ich von diesen Partituren dann auf, in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Oper mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoireängsten, so musste ich selbst laut auflachen und an »dummes Zeug« denken, was ich da triebe.«

Gegen die hieraus sich erzeugende tiefe Verstimmung regte sich, wie als Heilmittel, die Lust zur Unterbrechung der musikalischen Ausführung des Nibelungenwerkes durch die Vornahme einer kürzeren Arbeit, welche ihn wieder mit den Theatern in Verbindung setzen sollte. Vor ihnen war er mit dem Entwurfe des Nibelungenstoffes geflohen, und doch boten sie zur Zeit die einzigen Stätten für die Pflege der musikalisch-dramatischen Kunst. Die theoretische Erkenntniss hatte den Künstler sich von ihnen lossagen lassen, das praktische Bedürfniss trieb ihn zu ihnen zurück. Wollte er nicht auf jede Anregung von Seiten seiner Kunst verzichten, so konnte er selbst zum Zwecke der Verneinung der gegenwärtigen Wirksamkeit unserer modernen Operntheater nur von ihrem Boden aus die Kraft schöpfen. Der vor nun schon fast zwei Jahren concipirte Tristanstoff durfte Wagner bei einer seine früheren Arbeiten nicht überschreitenden Dimension seine sofortige Darstellung in Aussicht stellen. Nur über den Ort derselben bedrückten ihn schwere Zweifel. Deutschland war dem Künstler noch immer streng verschlossen. Da es ihm aber doch vor allen Dingen darauf ankam, sein neues Werk sich selbst alsbald lebendig vorzuführen, blieb ein sonderbarer Antrag, den er von aussen her erhielt, nicht ohne Eindruck auf ihn. Ein Agent des Kaisers von Brasilien eröffnete ihm die Neigung seines Souverains für ihn und deutsche

Digitized by Google

Kunst überhaupt und wünschte den Meister zur Annahme einer Einladung nach Rio de Janeiro, sowie des Auftrages zur Composition eines neuen Werkes für die dortige ausgezeichnete italienische Operntruppe zu bestimmen. Der vorwiegende Eindruck dieses Antrages war bei Wagner Erstaunen über das Wunderliche dieses Begegnisses: eine Wirksamkeit in solcher Entfernung vom Vaterlande, in dessen besonderen Dienst er sich mehr, als irgend ein zeitgenössischer Künstler gestellt hatte, war für ihn nur von geringem Reiz.

Hingegen beabsichtigte er, sich in Betreff einer ersten Aufführung seines Werkes mit einem Strassburger Theaterdirector über eine dortige deutsche Opernunternehmung für einige Sommermonate zu verständigen und hierher, dicht an die Grenze des deutschen Bundesgebietet, von welchem er ausgeschlossen war, die Freunde seiner Kunst einzuladen. Als ihn in demselben Sommer 1857 Eduard Devrient aus Karlsruhe besuchte, fragte er diesen betreffs einer solchen Unternehmung um Rath. Die Schwierigkeiten derselben, die er sich selbst nicht verhehlt hatte, wurden ihm von Devrient nur bestätigt. Dagegen rieth ihm der Director des Karlsruher Hoftheaters abzuwarten, ob es den edelsinnigen Bemühungen des Grossherzogs Friedrich von Baden nicht gelingen werde, ihn wenigstens für die nöthige Zeit des Studiums seines Werkes nach seiner Residenz berufen zu dürfen, wo man ihm dann gern alle Mittel zu einer guten Aufführung bereit halten würde. Der humane Fürst, erst seit Beginn des Jahres als Grossherzog Herrscher des Landes, dessen Regierung er bis dahin als Prinz-Regent geführt, und seine hochsinnige Gemahlin, Prinzessin Louise von Preussen, besassen ein hinreichend lebhaftes Interesse für den verbannten Tondichter, dass an seine Verwendung sich in der That die hoffnungsvollsten Aussichten knüpfen liessen. Der Strassburger Plan ward aufgegeben und Wagner kam mit Devrient überein, die sogleich in Angriff zu nehmende Oper für eine erste Aufführung am grossherzoglichen Theater zu Karlsruhe zu bestimmen. Auch bei dieser Veranlassung erfuhr er Neues und Günstiges über Schnorr, von dessen besonderer Vorliebe

Digitized by Google

für seine Musik und die von ihm dem dramatischen Sänger gebotenen Aufgaben. Von dem jungen, damals einundzwanzigjährigen Künstler erhielt er auch etwas später einen schönen Brief mit fast leidenschaftlicher Versicherung seiner Ergebenheit.

Unter solchen Umständen machte sich Wagner an die Ausführung seiner Tristandichtung. Es war ihm hierbei, als entfernte er sich nicht eigentlich aus dem Kreise der ihm durch das Nibelungenwerk erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen. Gehört ja auch Tristan, gerade wie Siegfried, in die Reihe jener alten Sonnenhelden, an denen der uralte Tages- und Jahreswendenmythus in so mannigfachen, wie ergreifenden Zügen sich zur Anschauung bringt. Gezeugt von dem sterbenden Tage, geboren von der sterbenden Nacht, ist dieser leuchtende Held schon durch seine Abkunft dem Tode verfallen, mit dem er in das Mutterreich der Nacht zurückkehrt. Bei seinem ersten Auszuge zu hohem Sonnenlaufe löst er sich aus den Armen der geliebten Morgenröthe, um sie für immer zu verlieren und nach Durchmessung des Firmaments erst mit brechendem Blicke als Abendröthe zu »ewig kurzer« Vereinigung wiederzugewinnen und von ihr zu den Sitzen der Seligen geführt zu werden. So ist die Handlung der Götterdämmerung eingeschlossen von Tagesgrauen und Einbruch der Nacht, mit dem Aufgang der Sonne nimmt Siegfried Abschied von Brünnhilde, mit ihrem Niedergange trifft ihn Hagens Speer und der zu Tode Getroffene öffnet noch einmal glanzvoll die Augen, um die heilige Braut, das strahlende Wotanskind zu grüssen; so rafft sich der sterbende Tristan vom Lager, mit blutender Wunde Isolden zur letzten Vereinigung zu begegnen. Auch der Jahreswendenmythus hat in beiden Sagen gemeinsame Spuren zurückgelassen: wie Siegfried, ist ja auch Tristan ein Drachentödter, wenn gleich dieser mythische Zug an ihm weniger hervortritt; beiden gemeinschaftlich ist der Zwang der Täuschung, durch welche sie dem Freunde und Lehnsherrn die eigene Geliebte als Braut zuführen. Aber schon seit die ältesten Lieder der Völker den mythischen Darstellungen der Naturvorgänge

Digitized by Google

einen ethischen Sinn unterzulegen und die einzelnen Züge episch zu gruppiren begannen, war die Behandlung beider Sagen eine verschiedene gewesen. »Während der Dichter des Siegfried«, sagt Wagner, »den grossen Zusammenhang des Nibelungenmythus vor Allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des, mit ihm sich aufopfernden, Weibes in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältniss aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefasst, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch Liebesnoth, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewussten Brünnhilde zum Ausdruck gelangt. Was hier nur mit entscheidender Heftigkeit sich äussern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, diesen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsact des grossen, ein ganzes Weltverhältniss umfassenden Nibelungenmythus.« Vertiefung nach Innen, das war es, was auch Wagner als Dichter des Tristan vor Allem erstrebte und weswegen, was nach äusserem Vorgang aussah, in diesem Drama so zurückgedrängt ward, dass Solche, denen sein innerer Reichthum unzugänglich blieb, in ein ganz besonderes Erstaunen darüber geriethen, weswegen der Autor gerade diesem Werke den Gattungsnamen »Handlung« beigelegt habe? Im Uebrigen schöpfte er in diesem Gedichte aus dem tiefen Weisheitsborne jenes Philosophen, der ihm schon in den letzten Jahren immer näher getreten war, von dem sich einst Goethe nach anregendem Ideenaustausche trennte, »wie wenn zwei Freunde, die bisher mit einander gegangen, sich die Hand geben, weil der eine nach Norden, der Andere nach Süden will, da sie denn einander sehr schnell aus dem Gesichte kommen.«*) Der sich zum heiteren, formenschönen Süden wandte, war Goethe selbst, denn er suchte die Schönheit; im düsteren gedankenbleichen Norden blieb Arthur Schopenhauer,

*) Tages- und Jahreshefte, 1816.

Digitized by Google

denn er suchte mit Daransetzung seines ganzen Lebens und Denkens die Wahrheit, Seine ernste Weltanschauung stand dem eigenthümlichen tragischen Pathos der ganzen künstlerischen Empfindungsweise Wagner's näher, als die flache Glückseligkeitstheorie Feuerbach's und noch in späteren Jahren preist der Künstler das Bekanntwerden mit ihr als eine ihm widerfahrene »Wohlthat«. In der Tristandichtung zeigt sich der tiefe Einfluss dieses Denkers auf Wagner, sie ist nicht etwa blos mit seinen Ideen getränkt, sondern z. B. in der Liebesscene des zweiten Actes ihr vollendetster poetischer und musikalischer Ausdruck.

Kaum war die Dichtung vollendet, so ward auch bereits im Herbst und Winter 1857 der erste Act des Tristan componirt und instrumentirt. Schnell schritt die Arbeit vorwärts, die Hoffnung auf eine baldige Darstellung diente als Sporn, eine Karlsruher Aufführung des fliegenden Holländers am 3. December 1857, als am Geburtstage der Grossherzogin, als günstiges Pfand für die Geneigtheit der hohen Beschützerin seines Werkes. Aber auch von anderer Seite her war man auf die neueste Oper Wagner's gespannt und da unzweideutig verlautete, der Dichtercomponist wolle damit zu den Theatern zurückkehren, von denen er sich mit seinem Nibelungenwerke abgewandt, scheuten die Directoren auch die Reise nach Zürich nicht, um sich frühzeitig der Ehre einer ersten Aufführung zu versichern. Zum Zwecke persönlicher Rücksprache über eine erste Darstellung des Tristan in Prag besuchte der Tondichter z. B. den Prager Theaterdirector Thomé. Wie wenig auf solche Anerbote Gewicht gelegt werden durfte, ergab sich Wagner bei seinen späteren Bemühungen, das Werk nur überhaupt an irgend einem deutschen Theater zur Aufführung zu bringen. Man unterschätzte seine Schwierigkeiten, wie man sie später überschätzte. — Kaum waren indess die ersten Schritte geschehen, welche Wagner ein, wenn auch nur vorübergehendes, Wiederbetreten des heimathlichen Bodens ermöglichen sollten, als auch schon allgemein die Gerüchte cursirten, seine Amnestirung sei als nahe bevorstehend zu betrachten. Eine Anwesenheit

Digitized by Google

des Componisten in Paris im Januar 1858 diente hingegen zu erneuerten Vermuthungen für eine Verpflanzung des Tannhäuser an das dortige lyrische Theater oder die grosse Oper. Die Uebersetzung des Textes, hiess es, sei schon veranstaltet und Wagner wolle nur die dort vorhandenen Kräfte in Augenschein nehmen, um sich zu entscheiden, ob er eine Aufführung des Werkes in der Seinestadt gestatten könne oder nicht. Das vielzüngige Gerücht rückte wieder einmal zwei Extreme, wie sie für den Meister Paris und Deutschland waren, hart aneinander. Im Sinne des Verbannten schloss Eines das Andere aus: sobald ihm die Rückkehr in die Heimath gestattet würde, war er weit davon entfernt, durch eine Pariser Unternehmung freiwillig sein Exil zu verlängern!

Während des Sommers 1858, in welchem der zweite Act des Tristan skizzirt wurde, hatte Wagner wieder den mehrwöchentlichen Besuch Tichatschek's, der, nach ernstlicher Krankheit, der Erholung bedürftig, diese bei dem Freunde suchte und fand. Beide nahmen als Ehrengäste gemeinschaftlichen Antheil am eidgenössischen Sängerfeste zu Basel. Nicht lange mehr sollte jedoch die Stadt Zürich den Künstler den ihrigen nennen. Wagner trug sich um jene Zeit aus Gesundheitsrücksichten ernstlich mit dem Gedanken an eine Uebersiedelung nach Venedig, wohin er sich den Zutritt soeben bei den österreichischen Behörden zu erwirken bemüht war. Kurz vor Ausführung seiner Absicht empfing er noch den befreundeten Wiener Hofkapellmeister Esser zu mündlicher Unterhandlung über die für die endlich verwirklichte erste Aufführung des Lohengrin im Hoftheater der Kaiserstadt erforderlichen Kürzungen. — Ende August verliess Wagner Zürich für immer. Auch während seines Venediger Aufenthaltes blieb er von körperlichen Leiden nicht verschont, vielmehr machte er im September eine bedenkliche Erkrankung durch. Erfreulich waren ihm die mittlerweile eintreffenden Nachrichten von den Wiener Erfolgen seines Lohengrin; dem Hauptdarsteller Ander liess er seinen besonderen Dank in einem verbindlichen und herzlichen Schreiben zukommen, in welchem er zugleich die Hoffnung ausdrückte,

Digitized by Google

bald in nähere persönliche Berührung mit ihm zu kommen. Auch in Wien selbst hatte man bereits seit längerer Zeit die Aussicht ins Auge gefasst, den Künstler, mit dessen Werken sich das Publikum nach lange verzögerter Bekanntschaft rasch befreundet hatte, im Hoftheater eines derselben dirigiren zu sehen. Doch noch vergingen Jahre, bis derselbe die Erlaubniss zur Betretung deutsch-österreichischen Bodens erhielt.

Bereits von Zürich aus war der vollendete erste Act des Tristan zum Stich an Breitkopf und Härtel in Leipzig abgesandt; jetzt beschäftigte den Componisten die musikalische Ausführung und Instrumentirung des zweiten Actes, jenes erhabenen Liebesgespräches, der Verklärung des mittelalterlichen »Tageliedes« Wolfram's von Eschenbach! Ueber die Art und Weise seiner Arbeit an diesem Werke äusserte sich der Künstler wenige Jahre später, dass es »kein grösseres Wohlgefühl gäbe, als die vollkommenste Unbedenklichkeit beim Produciren, wie er sie bei der Ausführung seines Tristan empfand.« Jeder abstracte Zweifel war ihm entnommen, mit voller Zuversicht versenkte er sich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem innersten Centrum der Welt ihre äussere Form. »An dieses Werk erlaube ich die strengsten aus meinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen,« durfte er daher sagen, »nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier mit der vollsten Freiheit und gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, dass ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte.« — Bei den Bewohnern Venedig's, die noch vor kurzem Meyerbeer einen glänzenden Empfang bereitet und ihm Ovationen aller Art dargebracht hatten, musste es Wagner schwierig fallen, Sympathien oder auch nur Verständniss für sein Schaffen und Wollen zu finden. Fehlte dem italienischen Publikum doch damals, wie heute noch, selbst die nöthigste Grundlage dazu, das Vertrautsein mit der Errungenschaft einer nördlicheren Zone, der deutschen

Digitized by Google

Instrumentalmusik, dem Mutterschosse »des Kunstwerkes der Zukunft«. Wirklich fasste Wagner den Plan, den Venetianern in einem Concerte eines der symphonischen Werke Beethoven's vorzuführen, doch waren die materiellen und technischen Schwierigkeiten zu gross, so dass er genöthigt war, von seinem Vorhaben abzustehen. — Dagegen gewährt uns eine schöne Stelle der nach Jahren entstandenen Schrift über Beethoven ein Zeugniss von den sonstigen Eindrücken des Aufenthaltes in der meergeborenen Inselstadt, unter welchen der Tristan entstand. »In schlafloser Nacht«, heisst es hier, »trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am grossen Canal von Venedig: wie ein tiefer Traum lag die alte, märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige, rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hereinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Canal entlang antwortete: ich erkannte die uralte schwermüthig melodische Phrase, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt worden, die aber an sich gewiss so alt ist, wie Venedigs Canäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder in neugewonnenem Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewusstsein gebracht hätte?«

Bis Ende März 1859 verweilte Wagner in Venedig. Gleichzeitig mit dem Eintreten der ersten kriegerischen Unruhen in der Lombardei kehrte er, nach einem für seine Gesundheit mit Erfolg verbrachten halben Jahre, in die Schweiz zurück, um seinen Wohnsitz nunmehr in Luzern zu nehmen. Hier beendigte er bis Ende August den dritten Act des Tristan und damit das ganze Werk, dessen Widmung seine hohe Gönnerin, die Grossherzogin Louise von Baden,

Digitized by Google

in huldvoller Geneigtheit angenommen hatte. Um seine Darstellung beeiferten sich zu gleicher Zeit zwei deutsche Bühnen. Das Karlsruher Theater sollte die Oper zum bevorstehenden 3. December bringen und Wagner rechnete dazu mit Sicherheit auf seine wenigstens zeitweilige Berufung nach Baden. Gleichzeitig hiess es aber auch, dass das Wiener Hoftheater die Aufführung von »Tristan und Isolde« für seine nächste deutsche Saison beschlossen habe. Endlich verlautete selbst in bestimmtester Weise, der Grossherzog von Sachsen-Weimar habe Dingelstedt als Intendanten und Liszt als Kapellmeister den Befehl ertheilt, nach welchem womöglich schon im Frühjahr 1860 die Aufführung von Wagner's Nibelungenwerk in eigens in Weimar zu erbauendem provisorischen Theater zu Stande gebracht werden sollte. Das schienen, von fern betrachtet, vortreffliche Aussichten für »die Musik der Zukunft«. Wem aber war es wohl klarer, als dem einsamen Meister im fernen Exil, dass alle solche Pläne und Hoffnungen völlig ins Nichts versinken mussten, sobald er die endliche Aufhebung der Ausweisung aus der Heimath nicht durchsetzen konnte, die nun zehn volle Jahre auf ihm lastete? Zehn volle Jahre war er von der Möglichkeit ausgeschlossen, sich durch Betheiligung an guten Aufführungen, wenn auch nur periodisch, zu erfrischen. Nur unter den grössten Mühen war es ihm möglich gewesen, sich zuweilen auch nur den Klang eines Orchesters zu Gehör zu bringen. Jetzt trat die Reaction gegen die Anstrengungen seiner Ausdauer ein, welcher von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt worden war. Er fühlte sich endlich gedrängt, seine Uebersiedelung an einen Ort ins Auge zu fassen, der ihm die nothwendigen lebendigen Berührungen mit seiner Kunst ermöglichen könnte. Noch während der letzten Arbeit an seinem Tristan ging er den Grossherzog von Baden auf das Inständigste an, ihm statt des in Aussicht gestellten temporären Aufenthaltes in seinem Lande sofort eine dauernde Niederlassung daselbst zu erwirken. Anderenfalls könne er nichts weiter ergreifen, als nach Paris zu gehen und dort sein dauerndes Domicil aufzuschlagen.

Die Erfüllung von Wagner's Bitte war — unmöglich.

Digitized by Google

Schmerzlich hierdurch betroffen, wandte er sich, im September 1859, nach Paris, um dort wenigstens von Zeit zu Zeit ein vorzügliches Quartett, ein ausgezeichnetes Orchester hören und sich so in erfrischendem Verkehre mit den lebendigen Organen seiner Kunst erhalten zu können. Die Aufführung eines seiner Werke in Paris war zunächst noch nicht seine eigentliche Absicht, obgleich ihm hierzu, besonders seit vor zwei Jahren eine Wiesbadener Tannhäuser-Aufführung die gesammte französische Presse in die heftigste kritische Gährung versetzt hatte, in letzter Zeit wiederholte Aufforderungen zugekommen waren. Dagegen hielt er an der Hoffnung fest, noch vor Schluss des Jahres eine Einladung nach Baden zur dortigen Tristan-Aufführung zu erhalten.

Digitized by Google

XII.

Fortschritte von Wagner's Werken in den Jahren 1856—1859.

Berlin. Dresden. Hannover. Karlsruhe. Wien. Die musikalische Kritik und das Publikum.

Indem wir den Faden unserer obigen Betrachtungen der Fortschritte von Wagner's Werken im Vaterlande wieder aufnehmen, kehren wir zur Mitte der fünfziger Jahre zurück. Nach langen Wehen brachte das Jahr 1856 auch im Hoftheater der preussischen Residenz eine Aufführung des Tannhäuser zu Stande. Schon längst war es ein Speculationsgegenstand verschiedener Theaterunternehmer gewesen, aus der beharrlichen Zurückhaltung der Hoftheaterintendanz einen Vortheil zu ziehen und an einer der kleineren Berliner Bühnen einen Versuch mit dem ersten Werke der neuen Aera zu machen. Ein Posener Theaterdirector — Franz Wallner — hatte es versucht, die Oper mit ihren für eine kleinere Bühne bedenklichen Schwierigkeiten schon im Jahre 1852 in Posen und Freiburg im Breisgau zu geben; er wandte sich nun durch seinen Kapellmeister Schöneck an den Componisten mit dem wunderlichen Gesuch, im Kroll'schen Theater in Berlin, welches für ernste und grosse Oper keine Concession besass, »die Oper Tannhäuser als komisches Singspiel aufführen zu dürfen«. Da Wagner keinen Grund hatte, die

Digitized by Google

hierdurch ermöglichte Aufführung für besser oder schlechter zu halten, als die sonstigen sich häufenden Tannhäuser-Vorstellungen im Vaterlande, die sich seiner Controle entzogen, sondern vielmehr der ihm von Zürich her wohlbekannte Dirigent gerade in diesem Falle für eine, den Verhältnissen angemessene, möglichst sorgfältige Vorstellung bürgte, versagte er in der That seine Erlaubniss nicht. Ein anderer unternehmender Director, Rudolph Wirsing in Leipzig, der seine Kosten für das Werk nach Möglichkeit herausschlagen wollte, beabsichtigte bald darauf die in Leipzig »mit den besten Kräften einstudirte und im ausgezeichnetsten Ensemble executirte« Oper mit seiner ganzen Gesellschaft im Gesammtgastspiel in Berlin im Zeitraum von vierzehn Tagen mehrmals zu wiederholen, wozu es denn freilich nicht kam. Als endlich, nach ausgedehntesten Verhandlungen, namentlich auch über die vom Meister als Selbstschutz gestellte Forderung, Liszt solle das Werk einstudiren und die erste Aufführung dirigiren,*) das Hoftheater sich Ende 1855 zur Inscenirung der Oper entschloss, war die Spannung so allgemein geworden, dass bereits vier Monate vor ihrem Zustandekommen zahlreiche Vormerkungen einliefen und als von Seiten der Intendanz die Bekanntmachung erfolgte, erst a dato

*) Der ungewöhnliche Umstand, dass sich ein Componist für die Einführung seiner Werke einen besonderen Dirigenten ausbedang, erregte mancherlei öffentlich angestellte Betrachtungen. Meist fand man die Forderung sonderbar und excentrisch. Treffender urtheilte ein Artikel in Gutzkow's Unterhaltungen am häuslichen Heerd: »Kann man nicht die beste Oper ruiniren, wenn man ihre Schwierigkeiten schon bei den Proben nicht freundlich und entgegenkommend erklimmt, ihre Mängel und Sonderbarkeiten mit einem Lächeln vor den Orchestermitgliedern und Sängern als eine »Concession an den Genius« behandeln und ausführen lässt und Abends bei der Vorstellung selbst sich schlaff und ungläubig zeigt? Es giebt ein gewisses: »Ich werde mit der unbefangensten Hingebung diesen Gegenstand befördern!« das den Gegenstand statt zu befördern schon im Keime tödtet. Kann man Wagner verdenken, wenn er sich die Prüfung, welche seine Werke in Berlin noch nicht bestanden haben, . . . durch Liszt's Begeisterung sichern will?«

Digitized by Google

des 1. December könne auf solche Rücksicht genommen werden, die Zahl derselben für die ersten Vorstellungen auf Logen und Sperrsitze weit in die Tausende stieg. Bei dem endlichen Stattfinden der ersten Aufführung am 7. Januar 1856 mit Formes als Tannhäuser und Johanna Wagner als Elisabeth war das Aufsehen ausserordentlich. Die Oper sass im Repertoire für immer fest, ohne freilich den Lohengrin sobald nach sich ziehen zu können. Nicht zum Geringsten war es in der Folgezeit die mannhafte Thätigkeit Hans von Bülow's, die während seiner Berliner Jahre durch unablässiges Wirken mit Dirigentenstab und Feder eine Wendung der lauen Berliner Stimmung veranlasste. Dennoch brachte Berlin seine erste Lohengrinaufführung erst am 23. Januar 1859 zu Stande, nachdem ihm in den letzten drei Jahren bereits Hannover, Meiningen, Bremen, Prag, München und Wien vorausgegangen war. Die Kritik löckte nach Möglichkeit wider den Stachel. Wenn schon die übrigens schöne Erzählung des Tannhäuser dramatisch wirkungslos (!) sei, hiess es z. B. wörtlich in einer angesehenen Berliner Musikzeitung, so provocire die Gralerzählung erst recht die Abspannung des Hörers und sei nichts weiter als ein in Musik gesetzter Artikel eines mythologischen Lexicons! Auf Berlin folgte in der Aufführung des Lohengrin Düsseldorf, am 6. August 1859 endlich auch — Dresden. Seit Jahren hatte sich Tichatschek um diese Vorstellung gemüht. Er hatte den Componisten in der Verbannung aufgesucht, um mit ihm über ihre Einzelheiten zu conferiren und verwendete sich in den Proben rastlos für das Werk. Das Geschick wollte der so lange verzögerten Aufführung wohl, dass es ihr in den beiden wackeren Freunden des Tondichters, Tichatschek und Mitterwurzer, die einst den neuen Genius begrüsst hatten und ihn in die Kunstwelt einzuführen bemüht gewesen waren, zwei tüchtige Säulen erhalten hatte, auf die sich das Ganze zu stützen vermochte. Glänzend bewährte sich durch ihre Mitwirkung der hohe Werth einer lebensfrischen Tradition und so wurde die verspätete Dresdener Aufführung wenigstens eine der vollendetsten, in der das Werk noch über deutsche

Digitized by Google

Bühnen gegangen war. In Hannover war dem Tannhäuser der Lohengrin verhältnissmässig schnell gefolgt und im December 1859 schloss sich beiden Werken selbst der Rienzi an, welchen mittlerweile auch Dresden wieder aufgefrischt, Prag und Darmstadt neu gebracht hatten. Die Frequenz der Wagner'schen Werke auf dem hannöverschen Repertoire hatte ihren sehr stichhaltigen Grund in dem Umstande, dass diese Bühne an Albert Niemann ein Prachtexemplar von »Wagnertenor« besass, der alle sonstigen Tannhäuserdarsteller zu Paaren sang und spielte. In Weimar vollzog sich Ende 1859 eine bedeutende Veränderung der dortigen Theaterverhältnisse, indem Liszt, der seiner Stellung daselbst mehr und mehr müde geworden war, für immer von der Direction der Oper zurücktrat; doch betraf sie nicht eigentlich die Pflege der bereits auf der dortigen Bühne einheimischen Wagner'schen Werke, zu welcher der Grund durch zehnjährige Wirksamkeit ihres beeifertsten Freundes zu sicher gelegt war. Wohl aber waren kühnere Pläne, wie der einer Aufführung von Wagner's Nibelungenring, durch diesen Rücktritt für immer abgeschnitten. Bekannt sind andererseits die Gründe, welche den hochsinnigen Künstler unwiderruflich dazu bewogen. Ein Blick auf das südliche Deutschland bot damals immer noch geringe Befriedigung. In Karlsruhe freilich bildete sich der künftige Sänger des Tristan an Tannhäuser und Lohengrin für seine Riesenaufgabe heran; die begeisterte Hingabe Schnorr's an seinen Beruf ermöglichte trotz der Jugend des Künstlers auch nach Grimminger's Abgang treffliche Wagnervorstellungen. Dafür zeigte sich in Stuttgart ein hoffnungsloses Stagniren, und auch in München war das Regime Franz Lachner's für das Eindringen der Wagner'schen Werke lange ein merklicher Hemmschuh. Als am 28. Februar 1858 der Schwanenritter daselbst seinen Einzug hielt, war sein Empfang im Ganzen kühl. Am auffallendsten gestalteten sich die Schicksale der Opern des »Zukunftsmeisters« in Wien. Schon die Reihenfolge ihrer Einführung am K. K. Hoftheater unterschied sich von allen übrigen deutschen Theatern wesentlich durch den Umstand, dass der Lohengrin

Digitized by Google

erst seinem älteren Bruder den Weg bahnen musste. Allerdings waren auch hier bereits zwei Vorstadttheater mit dem Wagniss einer Tannhäuseraufführung vorausgegangen, bevor dem Hoftheater endlich die für Wien besonders schwierige Aufgabe zu lösen glückte: höheren Ortes das Interdict aufzuheben, das auf den Opern des »revolutionären« Componisten lag. Bereits im August 1857 hatte die erste Aufführung des Tannhäuser im Thaliatheater stattgefunden. Wegen unvortheilhafter Lage des Locals und mangelhafter Rollenbesetzung war der Erfolg gering. Aber wenigstens dem einen dieser Uebelstände liess sich abhelfen. Director Hoffmann verlegte den Sängerkrieg nach dem Theater der Josephstadt, wo er, von denselben Kräften executirt, volle Häuser machte. Zwar erlebte die gleichzeitig im Carltheater erscheinende Parodie der Oper, nach einer Studentenposse von Nestroy bearbeitet und von Kapellmeister Binder mit den nöthigen musikalischen Zuthaten versehen, ihre fünfundzwanzigste Vorstellung eher, als das Original, doch hatte sie dem nicht unbedeutenden Theile der Bevölkerung, welcher über die »Popularität« eines Werkes entscheidet, die umgekehrte Wirkung des griechischen Satyrspiels: statt die tragische Wirkung aufzuheben, trieb sie eine Menge von Leuten erst dazu an, nun auch den wirklichen Tannhäuser in der Josephstadt kennen zu lernen. Zur Ehre Wiens muss jedoch betont werden, dass, als erst die letzten Schranken gefallen waren und das Hoftheater seine Räume den Wagner'schen Werken erschloss, die Theilnahme eine ausnahmslosere, enthusiastischere war, als irgendwo in Deutschland. Es ward ersichtlich, dass der Tannhäuserspuk in den Vorstädten nur ein Vorspiel für Wagner's eigentliches erstes Auftreten in Wien gewesen war und nun erst die gebildete Gesellschaft seinen Werken gegenüber den Ausschlag gab. Am 18. August 1858 wurde das umgebaute Hoftheater mit dem Lohengrin unter Esser's Leitung eröffnet. Der Dirigent machte aufrichtigen Ernst mit der Sache, die Besetzung war die trefflichste und die Aufführung, trotz der auch hier für nöthig erachteten Kürzungen, wie aus einem Guss. Die Titelrolle sang Ander, Beck den Telramund, die

Digitized by Google

Damen Meyer-Dustmann und Csillagh die Rollen der Elsa und Ortrud. Die Kritik liess es auch hier an lebhaftem Eifern gegen das Werk nicht fehlen, weder Musik noch Text wurde geschont, aber das Geschick der Oper war bereits durch den endlosen Jubel entschieden, mit dem es im Theater selbst von dem auserlesensten Auditorium aufgenommen worden war. Selbst die Verehrer des Meisters hatten ein so concentrirtes Interesse des Wiener Publikums, wenn sie dessen früheren Geschmack vor Augen hatten, nicht erwartet; ein Interesse, das sich weniger in lärmenden Beifallsbezeigungen als in der Beharrlichkeit äusserte, mit welcher dieses Publikum immer wieder in gedrängten Massen von Anfang bis zu Ende der Oper ausdauerte. »Ueber diese Thatsache die Augen verschliessen«, ward einem conservativen Leipziger Musikblatte geschrieben, »hiesse den Vogel Strauss nachahmen, der seinen Kopf in den Sand steckt, um ein ihn treffendes Unglück zu vermeiden.« Als am 19. November 1859 zur Feier des Namensfestes der Kaiserin endlich auch der Tannhäuser mit Grimminger in der Titelrolle über die Scene ging, war sein Sieg ein zweifelloser.

Die kümmerlichste Erscheinung gewährte bei all diesen Vorgängen die musikalische Recensentenschaft Deutschlands in ihrer kleinlich negirenden Haltung. Da sie in fast keiner Periode der Kunstgeschichte mit dem schliesslich entscheidenden gesunden Gefühle des Publikums Hand in Hand gegangen ist, hätte sie es endlich als etwas Gewohntes betrachten können, dass das wahrhaft Grosse sich unabhängig von ihrer Zustimmung zur Geltung bringe. Und doch fühlte sie sich, in der Würde ihrer Vielköpfigkeit, auch diesmal übergangen und sah mit unverhohlener Missgunst auf den allmählichen Sieg einer Richtung, die sie nicht empfohlen, auf Erfolge, die sie nicht bewirkt. »Während unsere Theaterdirectionen für andere deutsche Werke kaum ein Paar Kutten waschen lassen«, klagte eine solche Stimme von Berlin her, »werden für die Ausstattung der Wagner'schen Opern Tausende verwendet; wenn sonst nothdürftige Proben genügen müssen, wird hier jede Note auf die Goldwage gelegt, werden Vor-

Digitized by Google

bereitungen getroffen, welche Stadt und Umgegend in Aufregung bringen. Der Sänger, obgleich voll Furcht vor den Anstrengungen seiner Kehle und nicht gar so fest vertrauend auf persönlichen Success, betritt mit so ängstlicher Scheu die Bretter, als ob es ein Opus posthumum von Gluck oder Mozart gälte. Das Publikum selbst strömt in Massen — nicht in das gewöhnliche Schauspielhaus, sondern in ein plötzlich geheiligtes Pantheon und wartet mit dem günstigsten Vorurtheile von der Welt und mit bereits aufgehobenen Händen der Dinge, die da kommen sollen. Selbst das, was sonst mit dem damnatur belegt wird, Unsangbarkeit und Mangel an Melodie, erscheint hier plötzlich als nothwendiges Mittel zum Zweck,« u. s. w. Anklagen dieser Art gegen Theaterdirectionen, Kapellmeister, Sänger und Publikum durften, je mehr sie wirklich begründet waren, als ebensoviel erfreuliche Zeugnisse für die im Laufe kaum eines Jahrzehnts eingetretene Befestigung von Wagner's Wirken und Streben in der Heimath sein. Woher die Scheu des Sängers, wenn ihn nicht eine Ahnung von der ernstlicheren Absicht des Künstlers beseelte, woher die erwartungsvoll feierliche Stimmung der Zuhörer, woher nur das günstige Vorurtheil der Massen, da sie doch von allen Seiten her, aus den Kreisen der Kritiker und Musikgelehrten, aus den Feldlagern der Feuilletons politischer und Unterhaltungsjournale, gerade gegen diese Werke beständig aufgestachelt wurden, wenn nicht auch in ihnen bei einer Lohengrinaufführung etwas ganz besonderes vorging, was sie bei gewöhnlichen Opernvorstellungen nicht erlebt hatten, wenn nicht auch in ihnen, wie bei den ausübenden Künstlern, sich unwillkürlich die Achtung vor einem Kunstwerke regte, das einmal als Ganzes und nicht stückweise genossen werden wollte?

Diese Stellung des Publikums und der darstellenden Künstler zu den Werken des Meisters machte auf diesen selbst, wenn er sie immer wieder brieflich oder mündlich durch Besuche aus der Heimath neu bestätigt erhielt, nach seiner eigenen Versicherung einen ermuthigenden und tief versöhnenden Eindruck. Auch ihm musste sich nach langem Harren

Digitized by Google

endlich der vaterländische Boden wieder erschliessen und für diese ersehnte Heimkehr sah er sich wenigstens die für den schaffenden Künstler unentbehrlichste Hoffnung nicht geraubt: auf die Geneigtheit der darstellenden Kunstgenossen und die des Publikums. Beiden war der bestimmte Anstoss nach einer Richtung gegeben, in welcher er nun ihre reifende Entwickelung abzuwarten hatte.

Cassel, Druck von Gebrüder Gotthelft.

Digitized by Google